

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



UNIVERSITÉ DE BATNA
Faculté des Lettres et Langues étrangères

DÉPARTEMENT DE LANGUE FRANÇAISE
Ecole Doctorale Algéro-française
Antenne de BATNA

Mémoire de magistère en
Langue Française
Option Science des Textes Littéraires
sous le thème

ÉTUDE DE L'INCIPIT ET DE LA CLAUSULE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE CLAUDE SIMON

''La Route des Flandres''

Dirigé par le : **Pr. SAID KHADRAOUI.**

présenté par : **MOUNA ABDESSEMED**

Devant le jury :
Pr. SADDEK AOUADI. Université d'Annaba. Président.
Pr. ABDELOUAHAB DAKHIA. Université de Biskra. Examinateur.
Pr. SAID KHADRAOUI. Université de Batna. Rapporteur.

Année Universitaire
2011 / 2012

Tables des matières

INTRODUCTION

Par où commencer pour finir, par où finir pour commencer? C'est la question essentielle que se posaient, au terme de leur vie, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, elle révèle l'importance du commencement d'un texte pour son auteur. Les premières lignes d'une œuvre, dite aussi « les phrases de réveil » à la fois « initiale » et « initiatrice » sont l'ouverture qui nous conduit à visualiser le contenu de l'œuvre en tant qu'écrivain ou lecteur. En outre soulignions que tout début a une fin que l'œuvre soit achevée ou non. Tout texte qui a un incipit ne peut être que fermé, comme le confirme J-J. Lecercle en disant : *« on comprend alors pourquoi la critique littéraire a introduit le concept de « boucle du texte* » tout texte, en ce qu'il a un incipit, ne peut être que bouclé, car la fin du texte n'est pas autre chose que le retour au début, le parcours accompli ». C'est pour cela, que le début et la fin ont un rapport strictement étroit et on ne peut étudier l'un indépendamment sans l'autre.

L'articulation des frontières de l'œuvre constitue une question cruciale dont les enjeux restent à étudier dans le champ critique, en dépit de nombreuses analyses consacrées au début et à la fin du texte littéraire, lieux stratégiques que l'on a jusqu'ici traités séparément. C'est sur la base de cette constatation que nous nous proposons, dans le cadre de ce projet, d'observer comment l'œuvre *construit son sens* par le rapprochement et la confrontation des espaces textuels qui l'ouvrent et qui l'achèvent : il s'agira donc de mettre en relation les frontières de l'œuvre en ce qu'elles ont d'instable, ainsi que de déterminer, même d'un point de vue spatial, ces lieux d'entrée et de sortie du texte.

Deux perspectives semblent envisageables dans une telle investigation. La première, d'ordre téléologique, vise à analyser les différents dispositifs d'articulation sémantique qui se dégagent du rapprochement du début et de la fin. L'enjeu principal serait alors d'observer comment le texte programme, à ses frontières, son propre déchiffrement : à l'ouverture, par l'annonce, la « mise en réserve » ou la dissimulation d'un sens que la clôture se chargera de dévoiler, déplacer ou disperser. Cette articulation pourrait également montrer de quelles manières les deux frontières textuelles se rapportent aux attentes du lecteur « attentes préexistantes ou engendrées par le texte », entre les hypothèses extrêmes d'une reconnaissance ou d'une déception.
La seconde perspective consiste à comparer ces lieux décisifs, souvent rapprochés dans la genèse du texte mais que la lecture éloigne, par un geste critique visant à fonder une lecture *autre* par rapport à celle que le texte oriente et programme. Le but d'une telle lecture affranchie de son propre contrat serait ainsi d'étudier des *effets* de sens

(symétries, cohérences, écarts, courts-circuits), d'analyser les aspects intertextuels et métatextuels des frontières, d'observer l'ouverture du texte sur son dehors, ainsi que l'ancrage à une réalité historique ou référentielle. Cette « relation critique » des frontières permettrait aussi d'imaginer des mécanismes de « relance » du texte, de sa lecture et de son sens, afin d'observer comment la fin du texte (ou peut-être même le commencement) déclenche la relecture ; et comment une telle expérience déplace radicalement les fonctions et le sens des frontières mêmes.

Mot clés

Les premières lignes d'une œuvre, les phrases de réveil, incipit, début, fin, dernières lignes, clôture, clausule, achèvement, commencement, entrée de manière, introït, phrase de désinence, explicit, péroraison, exorde.

1. Choix du sujet

Comme le montre l'intitulé de ce travail, nous proposons d'étudier l'incipit et la clausule dans l'œuvre romanesque de Claude Simon ; la route des Flandres. Ce titre vise deux études et deux visées. D'une part, il s'agit d'étudier le nouveau roman puisque ce dernier nous permet de connaître les innovations techniques des grands romanciers de la modernité et d'interroger la genèse même de l'écriture surréaliste et ses (en)jeux. Valéry, lui se moquait du début conventionnel du roman réaliste : « La marquise sortit à cinq heures… », et Camus en a fait un jeu dérisoire avec l'écrivain raté de La peste (1947). Et d'autre part d'analyser les deux frontières du texte qui l'ouvrent et qui l'achèvent.

Pourquoi l'incipit et la clausule ? Pourquoi le nouveau roman ? Et enfin, pourquoi Claude Simon ?

Incipit liber (« ici commence le livre ») est la formule latine qui, à défaut de titre, servait à indiquer le début d'un nouveau texte dans les manuscrits médiévaux. La critique littéraire use de cette expression d'origine savante sous une forme réduite au seul terme d'*incipit*. Au sens restreint, celui-ci désigne la première phrase, voire les premiers mots d'un texte ; et, suivant une acception concurrente, les premières lignes, parfois même tout le début, d'une œuvre. L'incipit est le lieu romanesque sur lequel s'édifice tout le texte du roman. Selon les études de Charles Grivel, qui ont montré que : « le début du roman supporte l'édifice entier. Le texte se supporte par son début. Chaque élément constituant s'y rattache ».

La clausule est les bornes formelles d'un texte à partir desquelles on isole un texte d'autres textes ou du co-texte. La praxématique lui substitue la notion de mise en clôture qui permet d'appréhender le texte comme un espace, délimitant la circulation du sens permettant de dégager des programmes grâce auxquels s'effectuent les réglages du sens.

Le mot clausule signifie aussi fin, la fin d'une œuvre qui est une étape absolument ambiguë. Toute œuvre littéraire se conclut, et pourtant on ne trouve pas deux fins identiques dans leurs moyens et leurs effets. La fin est à la fois le soulagement d'une tension et une déception de quitter l'émotion de la lecture, à la fois résolution, et, lorsqu'elle est fin ouverte, insatisfaction de devoir choisir un sens. Elle est le nécessaire achèvement du récit qui ne conduit qu'à elle, et pourtant il est sa négation car il la retarde sans cesse, au fil des pages et du temps. Elle est nécessaire au texte, récit, poème, pièce naturellement achevé, et en même temps, se concentrent là tant de faisceaux de signification et d'attention que l'auteur ruse pour donner à la fin la forme d'une évidence, s'il ne décide pas de jouer avec le caractère obligé et sans doute effrayant du lieu. Elle devrait aller de soi et pourtant quel écrivain n'a pas joué à défier ce rituel, par une pirouette, une pointe, un coup de théâtre ? Elle se définit tout autant comme une conclusion que comme un nouveau départ possible, vers une rêverie qui poursuit l'œuvre, vers une autre lecture qui s'y accote. Guy Larroux a dit : « À mesure qu'une histoire se déroule, que ses coordonnées s'accumulent, les possibles se réduisent et les grilles du déterminisme narratif se resserrent. ».

Incipit et clausule supposent et impliquent donc des stratégies et protocoles qui organisent, selon les genres, les rapports entre le texte et son lecteur.

L'étude de l'incipit et la clausule nous permettra évidemment de justifier le rapport limité entre le démarrage et l'arrêt dans le véhicule romanesque.

Pourquoi le nouveau roman ? Le « nouveau roman » est une appellation qui s'impose en France à la fin des années 1950 pour désigner une nébuleuse d'écrivains se référant aux innovations techniques des grands romanciers de la modernité (Proust, Joyce, Faulkner, Kafka, Woolf…).N. Sarraute (l'ère du soupçon, 1956) et A. Robbe-Grillet (pour un nouveau roman, 1963) ont exposé quelques-uns des enjeux essentiels de cette entreprise caractérisée par la contestation des catégories romanesque traditionnelles : le personnage, l'intrigue, la description… Cependant, le nouveau roman regroupe au cours de son existence un ensemble d'écrivains (M. Butor, C. Simon, R. Pinget, M. Duras, S. Beckett…) aux styles différents, dans un mouvement

sans coordination concrète. Après avoir marqué la réflexion théorique sur la nature de l'activité romanesque, il s'essouffle dans les années 1970, au moment même ou sa fortune critique s'affirme.

Dans les années 1950, la critique sent poindre dans la littérature française des tendances qu'elle nomme : « école du regard », « nouveau réalisme », « jeune roman »…Avec une certaine influence sartrienne, à laquelle les catégories existentialistes utilisées par les premiers commentateurs (R. Barthes, M. Blanchot, B. Dort, B. Pingaud…) ont rattaché ces romanciers, un mouvement se dessine qui vise les non-dits du langage usuel (N. Sarraute) et refuse les techniques narratives classiques. Il rejette le narrateur omniscient, le personnage et l'intrigue, brouille la chronologie, instaure le retour de fragments obsédants (Robbe-Grillet, Simon) et la description minutieuse des objets. Il tend ainsi à chasser l' »illusion référentielle » et à interroger le langage pour dire l'inquiétude de l'homme dans un monde qu'il ne peut plus avoir la prétention de maîtriser. Il s'agit là d'un mouvement au sein de la littérature restreinte, d'une avant-garde : une décennie plus tard, elle est proclamée comme école littéraire majeur par certains de ses auteurs (ainsi A. Robbe-Grillet dans pour un nouveau roman en 1963) et par les commentateurs, même s'ils ne s'accordent ni sur sa nature ni sur son extension exactes. L'adhésion de disciples déclarés et la multiplication des études critiques confirment cette représentation. A la fin des années 1960, les Nouveaux Romanciers s'allient pour un temps avec le groupe *tel quel*, chez qui la recherche formaliste culmine.

L'histoire du Nouveau Roman connaît ainsi une seconde étape, qualifiée de *sémiologique* (N. Wolf). Le Nouveau Roman a reçu ultérieurement une consécration avec le prix Nobel attribué à C. Simon (1998).

2. Choix de l'auteur

Notre travail consistera à ressortir toute l'originalité et la spécificité du nouveau roman. C'est dans ce sens que Claude Simon est un cas typique qui permettra de présenter les auteurs les plus reconnus ; Bien qu'il ait d'abord songé à être peintre, Claude Simon deviendra romancier. Soldat pendant la seconde Guerre mondiale, il assiste à la victoire des troupes Allemandes, et se retrouve prisonnier dans un camp dont il s'enfuit. Son expérience des combats est à l'origine de l'écriture de 'La route des Flandres'. Écrivain singulier, réputé difficile, Claude Simon est, avec Nathalie Sarraute et Michel Butor, une figure emblématique du Nouveau Roman. Après le Prix Médicis

pour 'Histoire', il reçoit le Prix Nobel de littérature en 1985 pour l'ensemble de son oeuvre. Voici un extrait de son discours de remerciement pour son Prix Nobel le 9 décembre 1985 :

> *« Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde ... et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » —sauf qu'il est. »*[1]

Pour l'œuvre de Claude Simon ; la Route des Flandres qui est supposée n'être initialement qu'une partie de l'Herbe (1958), la Route des Flandres, devenu roman à part entière, est à ce jour l'ouvrage le plus connu de Claude Simon.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Georges, par une fastidieuse et incertaine anamnèse, tente de reconstruire la débâcle militaire qui décima son régiment, le quotidien éprouvant qui s'ensuivit dans un camp de prisonniers, et sa fuite éperdue pour échapper à la folie assassine. Remémoration hésitante, le texte se présente comme un long monologue erratique, stigmatisé par le traumatisme de la mort, frôlée de si prés, entrecoupé de souvenirs de conversations stériles entre Georges et ses compagnons d'infortune, qu'il s'agisse du Juif Blum ou du jockey Iglésia. Car c'est aussi une enquête hasardeuse, les trois jeunes hommes interrogeant sans relâche l'instant fatal ou le capitaine du régiment de Georges, De Reixach, les mena volontairement dans un coupe-gorge, avançant la thèse du suicide, supputée à partir des mœurs volages de sa jeune femme Corinne, et entrevue comme répétition sans gloire du geste mortel d'un de ses ancêtres. Parce que le magma de nos sentiments et de nos

---

[1] Claude Simon, "Discours de Stockholm", Editions de Minuit, 1986.

souvenirs ne peut être démêlé, la stratégie textuelle simonienne consiste à rendre scripturalement compte du chaos dirigé: c'est un brouillage syntaxique (le mot étant appréhendé comme un « nœud de significations »), à la ponctuation capricieuse, haletante ou absente, aux instances narratives mouvantes (le personnage principal répondant soit au vague de la troisième personne du singulier, soit au prénom de Georges), que le lecteur affronte ici. Ainsi la défaillance travaillée du discours, lequel ne cesse de se reprendre, de se corriger, signifie la faillite des grandes idéologies, humanistes comme culturelles, de l'après-guerre : « une écriture du désastre mimant la crise existentielle d'une conscience bouleversée. ». De plus, rien de plus organisé que se désordre apparent, la succession des scènes étant régie par une esthétique plastique de la symétrie : une couleur a été ainsi attribuée à chaque thème pour aider à l'harmonie de la composition finale. A cette structure picturale s'ajoutent également a *posteriori* les schémas du puits artésien et de l'as de trèfle. Comme toute œuvre de Simon, *la Route des Flandres* s'écrit dans l'après-guerre — les deux guerres mondiales, la guerre d'Espagne, les guerres de l'Empire et de la Révolution —, c'est-à-dire dans ce moment d'une coïncidence aliénante et traumatisante de la mémoire de soi et de la mémoire historique au sein de la mémoire des guerres. Dans le mélange d'un temps unificateur et d'un temps pulvérisé que l'écriture n'a de cesse de construire et de déconstruire, le sujet devient incapable de se situer chronologiquement et s'enferme alors dans une crise identitaire née de la réitération. "Sans doute aurait-il préféré ne pas avoir à le faire lui-même espérait-il que l'un d'eux s'en chargerait pour lui, lui éviterait ce mauvais moment à passer mais peut-être doutait-il encore qu'elle (c'est-à-dire la Raison c'est-à-dire la Vertu c'est-à-dire sa petite pigeonne) lui fût infidèle peut-être fut-ce seulement en arrivant qu'il trouva quelque chose comme une preuve comme par exemple ce palefrenier caché dans le placard, quelque chose qui le décida, lui démontrant de façon irréfutable ce qu'il se refusait à croire ou peut-être ce que son honneur lui interdisait de voir, cela même qui s'étalait devant ses yeux puisque Iglésia lui-même disait qu'il avait toujours fait semblant de ne s'apercevoir de rien racontant la fois où il avait failli les surprendre où frémissante de peur de désir inassouvi elle avait à peine eu le temps de se rajuster dans l'écurie et lui ne lui jetant même pas un coup d'œil allant tout droit vers cette pouliche se baissant pour tâter les jarrets disant seulement Est-ce que tu crois que ce révulsif suffira il me semble que le tendon est encore bien enflé Je pense qu'il faudrait quand même lui faire quelques pointes de feu, feignant toujours de ne rien voir pensif et futile sur ce cheval tandis qu'il s'avançait à la

rencontre de sa mort dont le doigt était déjà posé dirigé sur lui sans doute tandis que je suivais son buste osseux et raide cambré sur sa selle tache d'abord pas plus grosse qu'une mouche pour le tireur à l'affût mince silhouette verticale au-dessus du guidon de l'arme pointée grandissant au fur et à mesure qu'il se rapprochait l'œil immobile et attentif de son assassin patient l'index sur la détente voyant pour ainsi dire l'envers de ce que je pouvais voir ou moi l'envers et lui l'endroit c'est-à-dire qu'à nous deux moi le suivant et l'autre le regardant s'avancer nous possédions la totalité de l'énigme (l'assassin sachant ce qui allait lui arriver et moi sachant ce qui lui était arrivé, c'est-à-dire après et avant, c'est-à-dire comme les deux moitiés d'une orange partagée et qui se raccordent parfaitement) au centre de laquelle il se tenait ignorant ou voulant ignorer ce qui s'était passé comme ce qui allait se passer dans cette espèce de néant (comme on dit qu'au centre d'un typhon il existe une zone parfaitement calme) de la connaissance, de point zéro : il lui aurait fallu une glace à plusieurs faces, alors il aurait pu se voir lui-même, sa silhouette grandissant jusqu'à ce que le tireur distingue peu à peu les galons, les boutons de sa tunique les traits mêmes de son visage, le guidon choisissant maintenant l'endroit le plus favorable sur sa poitrine le canon se déplaçant insensiblement, le suivant, l'éclat du soleil sur l'acier noir à travers l'odorante et printanière haie d'aubépines. Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé, peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux piétinant leurs ombres ne marchant pas exactement à la même cadence de sorte que c'était comme un crépitement alternant se rattrapant se superposant se confondant par moments comme s'il n'y avait plus qu'un seul cheval, puis se dissociant de nouveau se désagrégeant recommençant semblait-il à se courir après et cela ainsi de suite, la guerre pour ainsi dire étale pour ainsi dire paisible autour de nous, le canon sporadique frappant dans les vergers déserts avec un bruit sourd monumental et creux comme une porte en train de battre agitée par le vent dans une maison vide le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps."[1]

[1] Claude Simon, "La route des Flandres" Ed. De Minuits, coll. "Double", 1997, pp. 294, 295, 296.

3- La méthode

Notre travail ne se contente pas d'une étude théorique, mais il consiste à montrer l'aspect des frontières ; incipit et clausule dans la production et la réception du texte étudié en faisant appel à la pragmatique et à la sémiotique. .

La pragmatique nous permettra de situer le lecteur lorsqu'il se trouve en face du début d'un texte, et la sémiotique nous permettra de déchiffrer les signes qui se trouvent dans le commencement et la fin du texte.

La division de notre travail en plusieurs chapitres nous permettra de mieux analyser les deux frontières (incipit et clausule) et ainsi que leur relation réciproque.

Le premier chapitre est consacré pour le champ conceptuel de l'incipit et de la clausule et d'autres notions qui ont une relation avec ces deux frontières.

Le second chapitre traite l'art du commencement et la relation voire l'articulation qui se trouve entre le titre et l'incipit du texte et traite aussi l'incipit de "La route des Flandres".

Le troisième chapitre est réservé à la narration et à la définition de l'écrivain ainsi qu'au destinataire et de sa relation avec l'incipit du roman et de son inscription dans les phrases de réveil.

Dans le quatrième chapitre, il s'agit d'analyser le problème de la clausule et sa lisibilité en se concentrant sur l'analyse de la finalité clausulaire et l'inachèvement (Y a-t-il ou non finalité ?)Comment et pourquoi ? Ainsi que les fins simoniennes.

" Dès le début de mon travail, je me suis trouvé dans cette situation où un groupe de mots s'offrait à mon attention mais sans qu'il pût s'articuler de façon analysable avec d'autres de même sorte, qui auraient pu constituer avec lui ne serait ce que le projet d'une signification ".

Yves Bonnefoy

CHAPITRE 1 : **CHAMP CONCEPTUEL.**

Par où commencer ? C’est la question de Roland Barthes qui va être le garde-fou de notre projet, puisqu’elle suscite des interrogations sur le commencement et la fin, telles que : comment commencer ? Comment finir ?

1- Définition de l’incipit

L'incipit et l'épilogue sont deux moments intéressants dans un roman. Ils nous permettent de comprendre les choix narratifs du romancier. Leur comparaison nous renseigne sur la construction du roman et sa signification. Dans un premier lieu il faut d’abord révéler les différentes réalités que recouvre le terme incipit.

Ce terme désigne généralement la première phrase d'un texte (du latin incipio, is, ere : « commencer ») car, à l'origine, les livres commençaient par la formule "Incipit liber[1]...". Mais au cours de l'histoire, l'acception du mot a évolué pour désigner les premiers mots d'un texte sans les limiter nécessairement à la première phrase. Des critiques comme Claude Duchet et Raymond Jean limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur l'étymologie du mot incipit. Le premier utilise le terme incipit et le deuxième le mot composé "phrase-seuil" pour désigner la première phrase d'une œuvre littéraire. Graham Falconer et Jacques Dubois emploient l'expression "entrée en matière" et ne se préoccupent pas d'élaborer des critères de découpage.

L’incipit d’un roman est un lieu stratégique primordial où se marquent les codes d’écriture et le pacte de lecture. C’est le lieu d’une prise de position à l’égard des modèles possibles, d’un dialogue intertextuel avec d’autres débuts de romans avec lesquels et contre lesquels s’écrit le nouvel incipit. Il ne se réduit pas toujours à la première phrase, il peut s’étendre à une séquence textuelle plus longue.

Comme nous l’avons déjà dit l’incipit est le terme qui désigne les premiers mots (ou paragraphes) d’une œuvre littéraire, c'est-à-dire il programme la suite du texte, il sert généralement à définir le genre du texte et annonce le point de vue adopté par le narrateur ainsi quelques choix stylistique de l’auteur, il a également pour fonction d’accrocher le lecteur, autrement dit :

- Il a une valeur d'annonce et programme la suite du texte. En effet, il définit le genre du roman (roman épistolaire, roman réaliste...) et les choix de narration (point de vue, vocabulaire, registre de langue…) de l’auteur.

---

[1] Pierre-Marc de Biasi," *les points stratégiques du texte*", et Bernard Valette, "*clôture*" in Dictionnaire de littératures de langue française (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Ray), Paris, Bordas, 1994.

- Il doit accrocher et séduire le lecteur. L'attention et la curiosité du lecteur doit être stimulée par l'imprévisibilité du récit, l'adresse directe au lecteur, la confrontation de celui-ci à une énigme ou l'entrée d'emblée dans l'intrigue.

- Il crée un monde fictif en donnant des informations sur les personnages, le lieu, le temps. Des descriptions intégrées à la narration permettent de répondre aux différentes questions : Où ? Quand ? Qui ? Quoi ? Comment ? Pourquoi ?

- Il permet au lecteur de rentrer dans l'histoire en présentant un événement important, ou une scène secondaire qui va éclairer certains aspects de l'intrigue etc.

2- Formes de l'incipit

On distingue 4 formes d'incipit :

- L'incipit dit "**statique**" : très fréquent dans les romans réalistes de Balzac par -exemple, il est très informatif. Il décrit avec une très grande précision le décor de l'histoire, les personnages mais aussi le contexte historique, social, politique et économique de l'action. La multitude de détails suspend l'action et met le lecteur en état d'attente.

- L'incipit dit "**progressif**" : il distille petit à petit des informations mais ne répond pas à toutes les questions que peut se poser le lecteur.

- L'incipit dit "**dynamique**": il jette le lecteur dans une histoire qui a déjà commencée, sans explication préalable sur la situation, les personnages, le lieu et le moment de l'action. Héritée du genre épique, cette technique à l'effet dramatique immédiat est surtout utilisée dans les romans du XXème siècle.

- L'incipit dit "**suspensif**" : il donne peu d'informations et cherche à dérouter le lecteur.

3- Rôle de l'incipit

L'incipit répond généralement à trois caractéristiques. Il informe, intéresse et noue le contrat de lecture.

- Il informe en mettant en place les lieux, les personnages et la temporalité du récit. Il peut même, comme chez Diderot dans Jacques le fataliste ou comme Balzac par exemple dans l'incipit du Père Goriot, apostropher le lecteur et signer un contrat explicite avec lui :

« *Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser.* »[1]

[1] Balzac, "Le Père Goriot", Revue de Paris, 1935, p. 128.

- Il intéresse par divers procédés techniques, par exemple l'utilisation de figures de style (le récit débute dans le feu de l'action).

- Il noue aussi ce qu'on pourrait appeler un « contrat de genre » en indiquant au lecteur le code qu'il doit utiliser dans le cadre de sa lecture. Différents signes annonciateurs de ce genre littéraire apparaissent ainsi, comme dans le conte bien sûr, mais aussi le roman policier. Il fait souvent l'objet d'un travail d'écriture particulier, particulièrement poétique, surprenant et rythmé.

4- Points de vue

L'étude de l'incipit et de la clausule a été abordée par plusieurs écrivains et analystes, et parmi eux Paul Valéry qui a déjà proposé d'assembler un grand nombre de débuts de romans[1]. Tandis que Louis Aragon, il a abordé cette question de commencement romanesque sous un regard d'écrivain, en considérant la première phrase comme le fil conducteur de tout le roman c'est-à-dire c'est elle le régulateur de fonctionnement. (Mais Louis Aragon n'accorde qu'une importance minime à la fin qu'il appelle desinit ou "phrase de désinence[2]".), parlant de son roman "*La défense de l'infini*", Il déclare :

"*La multiplicité des personnages était née de l'intrication des récits différents chacun ayant pour le commander son commencement, je veux dire une phrase tournant sur l'univers propre à ce personnage, de quoi, par quoi se déterminait un autre roman. Une autre route. C'était un roman où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés. Je ne connaissais rien de l'histoire de chacun de ces personnages, chacun était déterminé à partir d'une de ces constellations de mots dont je parlais, par sa bizarrerie, son improbabilité, je veux dire le caractère improbable de son développement. Tous les romans que j'ai écrits avant, ou après celui-là, bien plus tard, n'auront été que jeux d'enfants par comparaison*"[3]. Et plus loin : "*J'ignorais moi-même (...) la fin imaginaire vers quoi (...) ces routes indépendantes arriveraient (...) à converger*[4]".

---

[1] André Breton, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1969.

[2] Nathalie Limat-Letellier, "*Le Mystère de finir dans les derniers romans d'Aragon*", Europe 717-718 ? Janvier 6 Février 1989. Voir également la nuance faite à l'importance de l'incipit chez Aragon par Edouard Béguin. "*Les incipit ou les mots de la fin*".

[3] Louis Aragon,"Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit", Genéve, Skira, 1969, p. 279.

[4] Cet article a été publié pour la première fois dans la revue critique n 288 ? Mai 1971. Il a été ensuite reproduit sous le même titre par le même auteur dans son ouvrage "*Pratique de la littérature*". Paris, seuil, 1978, p. 138.

Umberto Eco a démontré de façon suffisamment convaincante pour qu'il soit inutile d'y revenir, le rôle, dans ce domaine, des lectures : l'œuvre littéraire, pour ne pas être arrêtée, figée, se donne une stratégie d'ouverture autorisant des infinités de lectures qui, constamment, la renouvellent.

Quand à Raymond Jean qui a fait un compte rendu sur le livre d'Aragon, considère l'incipit dans son article "*Ouvertures, phrases-seuils*[1]" comme un moment de passage du silence à la parole, il écrit que :

" *L'importance de la phrase-seuil vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans un livre le passage du silence à la parole. Le seul problème est que Raymond n'a pas précisé ce qu'il entend par "Passage du silence à la parole*"[2].

Soulignons que l'usage du terme incipit est tantôt limité à la première phrase, tantôt à la première page.

Cependant, ce sont les critiques littéraires qui ont analysé les débuts romanesques de manière systématique bien que parfois leur choix fût limité à des textes essentiellement réalistes/naturalistes. Claude Duchet analyse l'incipit romanesque dans cette perspective. Il le considère comme un seuil entre le hors-texte (le monde réel) et le texte (le monde fictif)[3]. Le passage de l'un à l'autre est assuré par des procédés relevant de la vraisemblance. Il s'ensuit que l'information inaugurale devient envisageable par rapport aux éléments paratextuels et textuels qui garantissent le lien entre le texte et le réel "*en faisant référence à un hors-texte et en masquant le caractère fictif [du] geste initial*[4]" des textes à tendance réaliste/naturaliste. Jacques Dubois en conclut que :

"*Le texte réaliste ou naturaliste ne déjoue les contraintes de la fiction romanesque que pour les réintroduire subrepticement. Il sait aussi que le détour consenti répond à une double visée, produire les garants du rapport au réel et mettre en place un modèle de lecture*[5]". Graham Falconer s'intéresse également à cette fonction protocolaire des incipit romanesques en analysant les stratégies d'ouverture

---

[1] Ibid. p.16
[2] Jean Raymond, "ouvertures, phrases-seuils", Paris, Seuil, 1978, p. 13.
[3] "*Pour une sociocritique ou variation sur un incipit*" in littérature n 1, 1971, et "*Idéologie de la mise en texte*", in La pensée n 215, 1980.
[4] Jacques Dubois, "*Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*", in Poétique n 16, 1973, p. 46.
[5] "Une écriture à saturation, les présupposées idéologiques dans l'incipit du Nabab." in Etudes littéraires, vol.4, n 3P.U. Laval, déc. 1971, p. 365.

chez Balzac et Richardson[1] comme étant des programmes adressés à l'intention du lecteur.

Une autre tendance dans l'analyse des débuts et des fins s'inscrit dans le champ de la sémiotique textuelle. Philippe Hamon[2] s'est penché, dans cette perspective, sur l'aspect métalinguistique de l'incipit et des clausules. En effet, il considère le début et la fin d'un texte littéraire comme des lieux dans lesquels se concentre un discours réflexif qui exhibe les codes de l'œuvre littéraire. Dans son article "*Clausules*", il fait une typologie des formes de la fin après avoir inventorié les différents concepts qui couvrent la portion finale d'un texte. Il en a parlé en terme tripartite : fin/finition/finalité.

Une dizaine d'années plus tard, Armine Kotin-Mortimer reprend la problématique en cherchant à dégager les formes de clôtures narratives françaises allant du XVIIIe jusqu'au XXe siècle. Bien que s'inspirant de la sémiotique, Léo Huib Hoen analyse l'incipit en tant qu'amorce romanesque. Charles Grivel théorise le commencement et la fin des romans dans son ouvrage "*Production de l'intérêt romanesque*"[3]. Il se situe au carrefour de plusieurs approches mais la sémiotique et la narratologie restent largement dominantes dans sa méthode puisqu'il s'intéresse à l'analyse du roman comme signe et décrit les procédés esthétiques et narratifs qui produisent l'intérêt du texte et l'effet de séduction qui en résulte. Mais l'étude la plus pertinente est celle de Guy Larroux, dont voici quelques passages tirés de sa thèse de troisième cycle soutenue en 1987, sous la direction d'Henri Mitterrand :

«*Apparemment il n'existe que deux manières de terminer: soit bien soit mal.*»[4]

«*À mesure qu'une histoire se déroule, que ses coordonnées s'accumulent, les possibles se réduisent et les grilles du déterminisme narratif se resserrent.*»[5]

Il ajoute aussi :

---

[1] "L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique"dans la Lecture sociocritique du texte romanesque comme programme : les lettres I et X de Paméla" dans SATOR, vers un thesaurus informatisé : topiques des ouvertures narratives avant 1800, Acte du quatrième colloque international de SATOR tenu à Montpellier du 25 au 27 oct. 1990.

[2] "Clausules" in Poétique n 24, 1975 et "texte littéraire et métalangage", in Poétique n 31, 1977. Dans un travail récent sur l'ironie, Hamon considère l'incipit comme faisant partie du péritexte qu'il distingue du corps du texte, voir l'Ironie littéraire, Paris, hachette Livre, 1996

[3] The Hague, Mouton, 1973.Pour l'analyse du début, voir "Début de l'histoire" et de la fin, voir "la clôture du roman".

[4] Guy Larroux, Le mot de la fin. La clôture romanesque en question, Paris Nathan, 1995, p. 247,253

[5] Guy Larroux, Le mot de la fin. La clôture romanesque en question, Paris Nathan, 1995, p. 247,253

«*De fait, la phrase finale est souvent remarquable [...]. C'est sans doute le signe que cette phrase, en plus d'être dernière, est souvent l'objet d'un investissement spécial: sémantique, rhétorique, pragmatique, esthétique (un recueil de belles phrases finales serait tout à fait concevable).*»

«*Envisagé comme territoire terminal, le dernier chapitre est souvent précédé d'un matériel signalétique approprié qui va des mentions génériques ("Conclusion", "Dénouement", "Épilogue") les plus affichées jusqu'à la simple numérotation en passant par les titres spécifiques qui indiquent le contenu de la conclusion.*»

Il affirme que :

«*Première tâche d'une lecture clausulaire: découper le texte en portant attention à ses bordures, à ses frontières internes, fractures, interruptions, reprises, etc.*»

«*Non seulement en effet, début et fin fonctionnent corrélativement, mais sont aussi les deux données d'une même question, l'articulation du texte et du non-texte.*»[1]

Lucien Dällenbach a travaillé sur le début de" *La Route des Flandres*" et a remis en question l'idée même de l'incipit comme lieu stratégique[2] et il a mis en doute cette expression empruntée à Pierre-Marc de Biasi car, selon lui, elle présuppose un calcul et une préméditation qui sont absents du processus génétique de "*La Route des Flandres.*" Néanmoins, soulignons que si le calcul est (ou peut être) absent de la genèse d'une œuvre, il y est présent dès lorsqu'elle passe à l'état de "produit" fini et publiable : le choix fait parmi les variantes et les étapes successives des incipit manuscrits qui conduisent au texte final implique déjà l'idée d'un calcul (esthétique, narratif, idéologique...) par rapport auquel ce choix est effectué. Ce qui fait que Lucien Dällenbach sera le guide de notre travail.

En Février 1997, Philippe Hamon publie un article qui s'inscrit dans l'approche génétique même s'il "*n'est sous-tendu par aucun projet théorique particulier (...) ni par aucun projet méthodologique bien défini*[3]". Cet article est intéressant par l'analyse qu'il fait de la non-coïncidence entre Zola le théoricien et Zola le créateur.

---

[1] Ibid.

[2] "Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres*», in Genèse du roman. Incipit et entrée en écriture. L'article de Pierre-Marc de Biasi s'intitule justement "*Les points stratégiques du texte*". In Le Grand Atlas des Littératures, Encyclopédia Universalis. 1990.

[3] Hamon Philippe, "*Echos et reflets. L'ébauche de la bête humaine de Zola*", in Poétique n 109, 1997, p. 3.

Cependant, il pèche par son caractère catégorique et général quant à la localisation du "commencement" d'un texte car, selon l'auteur "*Il est particulièrement difficile, même après examen "génétique", de localiser et de définir avec certitude le "début", le "commencement" d'un texte*"[1]. Cette remarque est parfaitement applicable à la genèse d'une œuvre puisqu'elle est régie par un processus de création dont l'origine est difficilement saisissable. Mais, dès lors que le choix est fait parmi les manuscrits et que le livre connaît le jour par un acte de publication, le lecteur se trouve devant un texte structurellement et compositionnellement délimité. Ce qui gêne dans l'article de l'auteur c'est le concept de texte. L'usage du terme genèse aurait été préférable car on peut, en effet, se demander si le "début" du processus génétique d'une œuvre est localisable. Mais, dès lors qu'on parle de texte sans préciser le sens qu'on accorde à ce concept, on risque de tomber dans des généralités car, s'il s'agit du texte du roman entendu comme espace sémiotique structurellement délimité, on peut avancer que le "commencement" est constitué au moins par les premiers mots du livre. Ce qui est néanmoins difficile, c'est de délimiter la portion inaugurale avec des critères rigoureux. Autrement dit, le problème réside dans la question : Où finit le début d'un texte? Cette interrogation nous paraît pertinente dans le cas d'un texte publié après l'établissement de son état final. En revanche, quand on se demande où commence un texte, le problème devient plutôt pertinent dans une perspective génétique car, avant même le premier jet, il y avait la "germination".

Tout autre est la méthode qui surgit des études génétiques réunies par Claude Duchet et Isabelle Tournier dans Genèses des fins[2]. Pourtant, elle est suivie pour étudier la genèse des fins est, contrairement aux prescriptions de Jean Levaillant, une mise en application de la poétique et de la sociocritique.

Soulignons d'emblée qu'aucun de ces auteurs n'a mis à jour des critères cohérents et rigoureux pour délimiter le territoire de l'incipit. C'est à Andrea Del Lungo que revient le mérite de cette délimitation[3]. En effet, l'auteur a fait une analyse synthétique des travaux qui ont précédé le sien et a établi une taxinomie fonctionnelle des incipit ; et c'est là où réside l'originalité de son travail.

Iouri Mikhaïlovitch Lotman, a mis en relief pour délimiter l'œuvre d'art, les frontières de toute œuvre artistique ainsi que sa fonction modélisante. Le cadre d'une

---

[1] Ibid.

[2] P.U.V., Saint-Denis, 1996. voir aussi Raymond Debray-Genette, "*comment faire une fin*" dans Métamorphoses du récit : autour de Flaubert, Paris, Seuil, 1988.

[3] "*Pour une Poétique de l'incipit*", in Poétique n 94, Avril 1993.

œuvre littéraire est situé dans les deux frontières externes du texte : le début et la fin. C'est donc un lieu privilégié qui permet de distinguer les frontières du texte artistique en délimitant son entrée et sa sortie. Le cadre sert donc de frontière qui sépare, selon Lotman, "le texte artistique du non-texte[1]".

En effet, le début d'un texte littéraire est un lieu privilégié pour établir des parentés intertextuelles, voire architextuelles avec d'autres œuvres. Mais pour que la délimitation puisse être efficace il lui faut un espace textuel plus ou moins étendu au lieu d'une portion d'un texte littéraire.

5- Délimitation de l'incipit

Comme nous l'avons vu, la notion de cadre permet de désigner les deux frontières d'un texte, à savoir son début et sa fin. Mais encore faut-il délimiter ces deux frontières par des critères précis.

Jacques Dubois a analysé les vingt entrées des "*Rougons-Macquart*" de Zola en les distinguant de l'incipit qui, de manière implicite, désigne la première phrase. En effet, ces entrées en matière "*s'étendent, pour chacun des romans, de l'incipit à la fin de la première scène ou de la première phrase*"[2].

Christianne Moatti reprend les études de Claude Duchet, Jacques Dubois et Philippe Hamon pour analyser le début et la fin de quelques romans de Malraux, notamment "*La Condition humaine*", en employant "*le terme d'ouverture dans un sens large : de l'incipit à la fin de la première séquence, délimitée par un blanc typographique*[3]". La clôture est également repérée par l'auteur comme étant une séquence. Soulignons d'emblée la parenté de cette citation avec celle de Jacques Dubois ("*De l'incipit à la fin de la première...*"). Moatti a substitué le terme séquence à scène et phase; substitution qui, certes, modifie le sens, mais n'apporte pas une rigueur à la délimitation car le découpage séquentiel peut se pratiquer à n'importe quel endroit du texte. Il s'ensuit que le début et la fin perdent leur statut de "lieux stratégiques" démarqués des autres unités du texte. En somme, le découpage de Moatti ne rend pas compte de l'importance de "l'ouverture" et de "la clôture" car il est opéré sans prise en considération de la particularité que revêtent ces lieux textuels où se jouent des rapports

---

[1] La structure du texte artistique, Paris, Gallimard (N.R.F.), 1973. Pour cette notion, voir aussi Boris Uspensky. "*Poétique de la composition*", in Poétique n 9, 1972.
[2] Jacques Dubois, "*surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*", in Poétique n16, 1973, p. 491.
[3] "*Ouverture et clôture d'un roman engagé*", in Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII n 690, Université de Wroclow, 1984, p.253.

entre différentes catégories (réalité, fiction, récit, discours) déterminantes dans la délimitation de l'incipit.

Pour cette question de délimitation, nous rejoignons le point de vue d'Andrea Del Lungo basé sur "*la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité*[1]". L'idée du découpage à partir d'un effet de clôture est, à l'origine, proposé par Jean-Louis Cornille[2]. Malgré son aspect opérationnel, cette notion d'effet de clôture reste ambiguë sous la plume de Cornille car il ne lui apporte aucune précision. Par conséquent, elle peut prêter à confusion puisqu'il n'est pas précisé s'il s'agit de clôture au sens de finition structurelle ou bien d'une clôture en tant qu'achèvement sémantique. Autrement dit, nous pouvons poser deux questions à propos de cette notion : d'une part, s'agit-il d'une rupture dans la trame narrative? Si oui, la précision "effet de clôture narrative" aurait été souhaitable, bien que restrictive puisque la terminaison d'un texte littéraire n'obéit pas seulement à une finition narrative, mais aussi à une finalité qui organise sa structure sémantique. D'autre part, s'agit-il seulement d'une clôture sémantique ou encore s'agit-il de clôture narrative et sémantique? Or, même dans le cas où l'effet de clôture renvoie à une coupure sémantique, il n'est pas aisé de délimiter l'incipit à partir de ce critère car la coupure sémantique peut faire partie du système modalisateur qui vise à créer un effet d'indécidabilité dans le début d'un texte. Par conséquent, tout l'incipit peut être construit selon un effet de coupure qui en constitue justement l'unité[3].

Ce qui est intéressant dans la délimitation de l'incipit par Andrea Del Lungo c'est le rapport qu'il établit entre l'effet de clôture et l'entrée dans la fiction. De plus, cet auteur développe la notion d'effet de clôture en proposant des critères concrets permettant le découpage de la première unité d'un texte. En effet, il a dressé une liste de critères, certes "non exhaustifs", mais rigoureux pour délimiter l'incipit :

> "*La présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre, d'un paragraphe ; insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc...; la présence d'effets de clôture dans la narration ("donc...", "après ce préambule, cette introduction" etc...) ; le passage d'un discours à une narration et vice versa ; le passage d'une narration à une description et vice versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un*

[1] "*Pour une poétique de l'incipit*", in Poétique n 94, Avril 1993, p. 31
[2] "*Blanc, semblant et vraisemblant : sur l'incipit de l'étranger*", in Littérature n : 23. 1976.
[3] Les incipit des textes de Samuel Beckett illustre parfaitement ce phénomène.

changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc...) ou de sa spatialité[1]".

La délimitation de l'incipit dans un texte n'est pas tributaire de la présence de tous ces critères en même temps. Le découpage dépend surtout de l'intensité d'un effet de clôture sémantique et formel. On peut donc, selon les cas, faire abstraction d'un de ces critères au profit d'un autre plus pertinent. Outre cette question de délimitation, la définition même de l'incipit pose un problème. En effet, Claude Duchet et Raymond Jean donnent une acception restreinte de cette notion en la limitant à la première phrase du texte. Ce découpage arbitraire implique une définition également arbitraire. En effet, la phrase-seuil, en particulier dans le roman contemporain, ne peut pas rendre compte des stratégies textuelles mises en place dans le début d'un roman. Bien que Falconer et Dubois désignent par incipit une première unité du texte, leur définition reste arbitraire puisqu'elle n'est fondée sur aucun critère. Par conséquent, nous adoptons la définition synthétique d'Andrea Del Lungo basée sur un "effet de clôture". Ainsi l'incipit peut être défini comme : "*un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (...) et qui se termine à la première fracture importante du texte ; un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant*"[2].

6- Fonctions de l'incipit

Un incipit romanesque peut avoir plusieurs fonctions ; nous les résumons, à la suite d'Andrea Del Lungo, en quatre points essentiels :

A. La fonction codifiante

Elle permet d'élaborer le code du texte et d'orienter sa réception car le lecteur "a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour percevoir le texte. Ces renseignements, il les puise pour l'essentiel dans le début[3]". Selon l'analyse d'Andrea Del Lungo, cette codification peut être :

---

[1]Andrea Del Lungo, "*Pour une poétique de l'incipit*", in Poétique n 94, Avril 199, p. 131.
[2] Ibid.
[3] Iouri Lotman, " La structure du texte artistique", Paris, Gallimard, (NRF), 1973.

a - directe quand le texte exhibe explicitement son code, son genre, son style.

b - indirecte quand le début fait référence à d'autres textes par des procédés intertextuels et architextuels.

c - implicite quand l'incipit expose d'une manière latente le code du texte.

B. La fonction séductive

Elle se manifeste dans l'incipit à travers la production d'intérêts qui prend différentes formes. Andrea Del Lungo en inventorie quatre :

a - l'énigme du texte trouve son origine dans les "blancs sémantiques" qui permettent au lecteur d'avoir un rôle actif puisqu'il est appelé à les combler. Ces "blancs sémantiques" impliquent un manque d'information qui augmente l'importance de l'énigme romanesque.

b - l'imprévisibilité du récit fait naître un sentiment d'attente une "incertitude sur ce qui va arriver au niveau de l'histoire[1]".

c - le pacte de lecture peut produire un effet de séduction en s'instituant et en inscrivant la figure du destinataire dès l'incipit du texte. Ainsi par un ensemble de signaux de destination, le texte instaure un contact entre l'instance productrice et l'instance réceptrice.

d - la dramatisation immédiate peut produire un intérêt romanesque puisqu'elle entraîne, de manière directe, le lecteur dans l'action et le pousse ainsi à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire narrée.

C. La fonction informative

Elle peut être subdivisée en trois fonctions :

a - une fonction thématique qui consiste dans la présentation d'un savoir d'ordre général ou particulier ; voire d'une information qui porte sur le référent (le monde).

b - une fonction métanarrative qui concerne l'organisation formelle de la narration.

c - une fonction constitutive qui porte sur l'histoire en tant que contenu narratif.

Cette fonction se manifeste à travers la mise en relief de certaines catégories narratives tels, le personnage, le temps, l'espace, etc.

D. La fonction dramatique

Elle est liée à la mise en marche de l'histoire narrée. Cette mise en marche (ou dramatisation) peut être immédiate et le lecteur se trouve d'emblée devant une histoire

[1]Andrea Del Lungo, "*Pour une poétique de l'incipit*", in Poétique n 94, Avril 1993.

qui a déjà commencé sans introduction médiatrice. Cette dramatisation peut être également retardée "quand le texte diffère le moment du début de l'histoire[1]". Les éléments mis en texte avant le commencement de l'histoire servent d'introduction susceptible de susciter l'attente du lecteur.

Les fonctions codifiante et séductive sont dites constantes car elles sont présentes même implicitement, dans tout incipit et les fonctions informative et dramatique sont dites variables "*étant donné qu'elles doivent répondre à la double exigence de l'incipit d'informer le lecteur et de le faire entrer dans l'histoire*[2]".

Andrea Del Lungo a établi une typologie des incipit fondée sur ce qu'il appelle "*la vitesse générale d'entrée dans l'histoire*[3]". Ainsi distingue-t-il quatre catégories d'incipit : l'incipit dynamique où l'entrée dans l'histoire est immédiate ; l'incipit statique où il y a une saturation informative ; l'incipit progressif dans lequel dominent les deux fonctions, dramatique et informative et enfin, l'incipit suspensif qui se présente comme une négation du commencement. (cités plus haut dans les formes de l'incipit).

Les fonctions de l'incipit ne sont pas hiérarchiques ni exclusives. Elles peuvent coexister selon une importance inégale dans une seule et même ouverture romanesque. Elles entretiennent également un rapport avec les fins qui constituent parfois leurs corollaires.

Certaines fonctions sont privilégiées selon les modalités scripturaires des incipit. Ainsi, après cette mise au point théorique de l'incipit, il reste à préciser le champ conceptuel concernant la fin romanesque.

7- Clôture, clausule et clausularité

La fin d'une œuvre est une étape éminemment ambiguë. Toute œuvre littéraire se conclut, et pourtant on ne trouve pas deux fins identiques dans leurs moyens et leurs effets.

La fin est à la fois le soulagement d'une tension et une déception de quitter l'émotion de la lecture, à la fois résolution, et, lorsqu'elle est fin ouverte, insatisfaction de devoir choisir un sens. Elle est le nécessaire achèvement du récit qui ne conduit qu'à elle, et pourtant il est sa négation car il la retarde sans cesse, au fil des pages et du

---

[1] Gérard Genette définit l'histoire comme un contenu narratif en la distinguant, d'une part, du récit entant que "signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même" et d'autre part de la narration entant qu'acte narratif producteur et par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. In Figures III, Paris, Seuil, 1972."

[2] Andrea Del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", in Poétique n 94, Avril 1993, p. 134.

[3] Andrea Del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", in Poétique n 94, Avril 1993, p. 145.

temps. Elle est nécessaire au texte, récit, poème, pièce, naturellement achevé, et en même temps, se concentrent là tant de faisceaux de signification et d’attention que l’auteur ruse pour donner à la fin la forme d’une évidence, s’il ne décide pas de jouer avec le caractère obligé et sans doute effrayant du lieu. Elle devrait aller de soi et pourtant quel écrivain n’a pas joué à défier ce rituel, par une pirouette, une pointe, un coup de théâtre ? Elle se définit tout autant comme une conclusion que comme un nouveau départ possible, vers une rêverie qui poursuit l’œuvre, vers une autre lecture qui s’y accote. La fin est-elle halte ou passage ?

La fin est tout d’abord un emplacement stratégique de l’œuvre. Elle a comme son pendant inaugural, l’incipit, un statut particulier. L’explicit, ce sont les derniers mots, le dernier souvenir que le lecteur gardera de l’œuvre.

Depuis la poétique d'Aristote, on sait qu'une œuvre est une unité, un tout, c'est-à-dire qu'elle a un début, un milieu et une fin. Iouri Lotman ne fait que confirmer cette définition: «L'œuvre d'art représente un modèle fini d'un monde infini». La critique s'est beaucoup intéressée depuis trente ans à la question du début, mais la fin a suscité moins d'intérêt. La marque matérielle de cette fin a changé au cours des âges, et diffère selon les genres. Le théâtre, dans sa mise en scène classique, figure cette fin par le baisser de rideau, qui scande le déroulement de l'intrigue et souligne le dénouement. Au cinéma, le mot «fin» s'écrit parfois sur l'écran, ou bien un court laps de temps sans image précède le générique dit «de fin». Dans la poésie, le recours aux formes fixes a longtemps dispensé de s'interroger sur la fin en tant que telle, puisque la dernière rime ne faisait que compléter un schéma formel connu, goûté, attendu, que ce soit dans, le sonnet, la ballade, le rondeau, etc. Cette clôture sonore a été souvent relayée dans la poésie moderne par une frontière spatiale marquée par la typographie ou la mise en pages. Il faut cependant reconnaître qu'un recueil de poèmes superpose deux types de clôture: la clôture interne de chaque poème pris isolément, et la clôture externe du recueil, plus problématique, puisqu'elle peut être modifiée par des additions, des variations dans la composition et la disposition, du vivant même de l'auteur, volontairement ou sous la pression des circonstances (par exemple, Baudelaire et le procès des Fleurs du Mal). Si l'on est habitué à considérer le poème comme un tout, «autonome», on a plus de mal à penser la hiérarchie des différents «tous» à l'intérieur du grand tout que représente le recueil, et plus en aval l'œuvre entière d'un poète[1].

[1] Aristote "*la Poétique*", Paris, Livre de poche, 1990.

Pour les récits, les anciens manuscrits présentent souvent un explicit ou un desinit qui est le pendant de l'incipit. Ces formules représentent la transcription des phrases stéréotypées par lesquelles les conteurs, griots et autres interprètes de la littérature orale commencent et finissent leurs performances. Les contes écrits conservent de leurs origines orales un début et une fin en style formulaire, aménageant la frontière et ménageant la transition entre le langage de tous les jours et le monde merveilleux de la littérature. Pour les romans, ce sont les marques d'imprimeurs, le mot «fin», et plus récemment la page blanche qui a été remplacé dans le livre imprimé la phrase des copistes.

Reconnaissons qu'une certaine habitude, liée sans doute à l'éducation culturelle occidentale, nous fait attendre des fermetures parallèles: la fable, le livre. Philippe Hamon voit dans la sensation de clausule «la perception de l'interaction, en un point du texte particulier (celui qui précède immédiatement le blanc maximum du texte) de ces trois paramètres, fin / finition / finalité». Commençons par des éléments qui assurent la «finition» (au sens de l'aspect structurel fini, du «bel objet») et en premier par des topos de l'intrigue. Quelques thèmes favoris font du début une naissance, une rencontre, un départ, tandis que les fins doivent être mort ou mariage, ou un nouveau départ qu'on pourrait assimiler tantôt à une renaissance, tantôt à une mort ou un deuil. À ce schéma narratif sont souvent associés des thèmes comme le chemin et la route (Germinal de Zola), le fleuve (Voyage au bout de la nuit de Céline), le crépuscule ou la nuit, l'aube, le soleil, etc. Assez souvent ces motifs sont organisés en miroirs entre l'ouverture et la scène finale, mais tous les savants contrepoints sont possibles entre le début de la fin et la fin du commencement. La question de la limite au delà de laquelle on est dans «l'ensemble final» du roman n'est pas simple et ne saurait se régler de façon théorique. Chaque romancier, et surtout chaque texte élabore sa propre stratégie de fermeture. Le bout du texte est aussi senti comme son but, sa finalité, d'où son association à des moments déterminants de la vie (mort, naissance, mariage), peut-être sous l'influence du théâtre, pense Guy Larroux dans "le mot de la fin", la clôture romanesque en question. Mais le roman opère souvent sur un marquage de la fin, qu'il a quelquefois annoncée non seulement par la préparation événementielle et thématique, mais aussi au niveau de l'énonciation. Ainsi, dans les nouvelles encadrées par un récit cadre, on revient au récit cadre en fin de parcours, comme chez Barbey d'Aurevilly. Ou encore dans la célèbre fin du "Voyage au bout de la nuit", lapidaire et efficace «qu'on n'en parle plus». Le texte contient donc des éléments de

différents niveaux qui préparent sa fin et donnent au lecteur le sentiment sinon de la complétude du moins d'être à un moment clé du parcours, celui où il va falloir continuer tout seul, en se remémorant le plus important. Milan Kundera souligne ainsi, en romancier qui attache une grande importance à l'art de la composition:

«*Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. À la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa "clarté architectonique" s'embrume*[1]».

Philippe Hamon, et à sa suite Guy Larroux proposent, pour aborder la question de la fin du roman, trois concepts heuristiques: la clôture (qui vise à la fois l'histoire, le récit et le discours), la clausule (les procédés formels et données sémantiques par lesquels la clôture est introduite) et la clé. Voici donc ce qu'il a écrit à propos de ces trois concepts:

«*La clôture, conformément à son sens premier, reçoit une définition essentiellement spatiale, la clausule une définition fonctionnelle, voire instrumentale. En tant que procédé, et observable comme telle, celle-ci est au service de la clôture: elle est donc ce que la partie est au tout.*»[2]

Il évoque la clôture en disant que :

«*La clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermé, complète. Lorsqu'elle définit le roman à thèse et qu'elle précise son caractère "anti-moderne", c'est précisément cette propriété que retient Susan Rubin Suleiman. "Là où le texte moderne cherche l'éclatement, la multiplication du sens, le roman à thèse vise le sens unique, la clôture absolue.*»[3].

Il dit aussi :

«*On appelle donc "clausule" ce qui sert à mettre en place, en marche, la clôture du texte. Telle quelle, cette définition fonctionnelle correspond exactement à la question posée précédemment: où commence la fin? Selon cette acception, la clausule renvoie, ni plus ni moins, aux démarcateurs dont on a vu qu'ils permettaient de fixer une quantité finale.» «Clausule et énonciation. [...] Je veux parler ici des cas où le dispositif énonciatif se*

---

[1] Biasi, Pierre-Marc de, "Les points stratégiques du texte, article du grand Atlas des littératures. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 149.
[2] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995
[3] Ibid. p. 28.

trouve altéré dans la partie finale du récit - de telle sorte que cette modification amène ou même signifie l'achèvement de la narration - et vaut donc comme clausule.».

La clôture se conçoit en termes de lieu, de moment où la lecture touche à sa fin, et elle a pour fonction de préparer l'achèvement de la narration. Pour l'analyser, il faut évidemment que le lecteur effectue un geste, une opération, qu'il essaie éventuellement de totaliser le sens. La clôture est donc active, elle est effet de sens et ne peut être abordée que dans l'acte d'interprétation. En revanche, les procédés clausulaires sont formels et peuvent être décrits, tant la clausule externe que ce Guy Larroux appelle la clausule interne, et qui s'élargit à «*toutes les opérations de partage à l'œuvre dans le texte*»[1].

Nous passons de la clausule à la clôture, et donc à la célèbre définition de Tzvetan Todorov, dans le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage:

«*Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier; il se définit par son autonomie et par sa clôture (même si en un autre sens, certains textes ne sont pas clos), il constitue un système*»[2]. Il est clair aujourd'hui que les structuralistes, pour pratiquer sur le texte avec quelque chance de validité des opérations linguistiques, ou inspirés de la linguistique comme les effacements, substitutions, transformations, condensations, etc. avaient besoin d'une définition du texte comme ensemble clos et organisé, soit comme système. Il faut en effet pouvoir décrire de façon exhaustive toutes les règles de sa production, démonter les processus sémantiques. Ainsi, les plus célèbres illustrations de la méthode structuraliste «première manière» s'opèrent sur des textes courts et clos par excellence, des sonnets, dont le fameux texte de Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson sur Les chats.

Cependant, dès l'affleurement de la «deuxième manière» de Roland Barthes, on voit que si la clôture du texte n'est pas remise en cause de façon avouée, elle subit de sérieux aménagements. L'article «Texte» de l'Encyclopaedia Universalis, signé par Roland Barthes, s'appuie sur une définition du texte par Julia Kristeva qui met en œuvre une série de concepts, pratiques signifiantes, productivité, signifiance, phéno-texte et géno-texte, intertextualité, dont trois au moins postulent l'ouverture du texte: les

---

[1] Guy Larroux, "Le mot de la fin", Paris, Nathan, 1995, p. 230.

[2] Tzvetan Todorov et Osxald Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 421.

pratiques signifiantes ne peuvent être abordées que dans une conception psychanalytique du sujet clivé. L'intertextualité suppose que «*passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de code, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux*»[1]. La signifiance, en tant que procès dans lequel le sujet «*se débat avec le sens et se déconstruit*», en tant que travail sur et dans le texte «*qui ne laisse rien intact*», laisse penser que rien n'est jamais terminé dans l'acte de lecture et d'interprétation. De tous côtés, la fermeture matérielle du texte, qu'un geste interprétatif avait isolé (par exemple la nouvelle de Maupassant, Les deux amis, dans l'analyse de Greimas[2]) se fissure, se perd. L'image du tissu, qui définit étymologiquement le texte, est reprise par Roland Barthes pour insister sur l'abandon des interprétations visant à la vérité, et il montre que ce qui intéresse la théorie du texte, c'est précisément la texture, l'entrelacement des fils (des codes, des formules, des signifiants), au point que l'unité du texte risque de se dissoudre et que le sujet interprétant est invité à se dissoudre «*telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile*». Il paraît clair à ce moment que le concept de clôture a fait son temps, et qu'il faut le réserver à un usage heuristique, avant de se livrer aux délices de la signifiance qui ne s'atteint que par l'écriture d'un autre texte, pratique que Roland Barthes refuse aux chercheurs, professeurs et étudiants. Roland Barthes souligne enfin que «*l'analyse textuelle récuse l'idée d'un signifié dernier: l'œuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas*[3]».

Ainsi se perpétue, chez ce critique inspiré, l'idée que la critique doit répondre, par l'infini de l'interprétation à l'infini de l'œuvre, afin de n'être pas infidèle aux «infinis du langage».

Les deux notions de clôture et clausules sont souvent confondues dans leur usage bien qu'une nuance de sens existe entre elles. Armine Kotin-Mortimer définit le terme de clôture en le liant consubstantiellement à l'adjectif "narrative". Ainsi, suivant sa définition :

> "*La conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus,*

---

[1] Roland Barthes, "par où commencer ?", in Poétique n 1, 1970, p. 3.
[2] Greimas, Algirdas J., article, "*Clôture*", *in* Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris : hachette, 1979.
[3] Ibid. p. 21.

qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos[1]".

Cette conception présente l'inconvénient d'être normative et non applicable à tous les textes littéraires. En outre, l'usage que l'auteur en fait reste ouvert à une interchangeabilité terminologique assez variée et à des "expressions métaphoriques assez libres parfois".

Frédérique Chevillot[2] s'évertue à démontrer l'invalidité d'une telle conception de la clôture en prenant comme contre-exemples quelques textes de Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Benabou et Hébert. Son analyse aboutit, contrairement aux assertions d'Armine Kotin-Mortimer, à l'impossibilité de clore ce qui a été ouvert. Les textes qu'elle a étudiés n'aboutissent jamais à leur fin d'autant plus que leur système de productivité est fondé sur l'impossibilité même de résoudre les problèmes narratifs et diégétiques posés par le récit. L'auteur a démontré que même l'ouverture et la clôture du texte réaliste balzacien, considéré souvent comme étant lisible et clos[3], "*se présentent comme des espaces-cadres donnant au narrateur l'illusion de contrôler un récit qu'il ne parvient pas à enfermer*[4]".

La notion de clôture pèche par le sème /fermeture/ qui en constitue le sens. Cette fermeture est illusoire, d'où l'ambiguïté, voire l'inefficacité de cette notion. Peut-on vraiment parler de texte clos dans la littérature moderne? S'il s'agit de clôture sémantique, Frédérique Chevillot a longuement démontré qu'une réponse affirmative serait impossible. Elle a conclu à un "potentiel dynamique de réouverture" qui existe dans chaque texte et a posé une hypothèse qui justifie cette réouverture :

> "*En faisant du mouvement de clôture une mise en scène de la mort de l'écriture, le texte aménage l'espace nécessaire à sa réouverture et conjure ainsi l'angoisse liée à sa perte. La seule clôture possible du texte, c'est sa réouverture*"[5].

---

[1]Armine Kotin-Mortimer La clôture narrative, Paris, José Corti, 1985, p. 12.
[2]Frédérique Chevillot, " La recouverte du texte", Stanford French and Italian Studies, A.N.M.A. Libri, 1993.
[3]Armine Kotin-Mortimer, "*Le texte clos*", in Sémiotike. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1978, p. 132.
[4]Armine Kotin-Mortimer, "La recouverte du texte", Paris, Seuil, 1979, p.250.
[5] Frédérique Chevillot, " La recouverte du texte", Stanford French and Italian Studies, A.N.M.A. Libri, 1993, p. 210.

L'auteur s'inspire en cela de la conception de la clôture telle qu'elle est développée par la sémiotique moderne. Ainsi, pour Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, "étant donné que les discours narratifs n'utilisent le plus souvent qu'une tranche du schéma narratif canonique, le fait qu'ils se trouvent ainsi arrêtés et comme clôturés à un moment donné de ce schéma suspend le déroulement normalement prévisible : "*dans ce cas, la clôture du discours est la condition même de son ouverture en tant que potentialité*[1]". Cette ouverture potentielle s'oppose à l'idéologie de la clôture du sens qui considère le texte comme totalité susceptible d'être saturée. C'est dans ce cas, comme le souligne Guy Larroux, que "*la clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermée, complète*[2]". Ben Taleb Othman donne un sens plus précis à la clôture en la définissant comme :

"*Un espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin*[3]". La clôture prend ici le sens d'un espace-temps (lieu et moment) de la narration et de la lecture. Or, cette définition est aussi problématique que celle d'Armine Kotin-Mortimer même si elle a l'avantage d'être plus précise, elle est en effet restrictive puisqu'elle ne prend en considération que l'achèvement de la narration et la fin de la lecture. Qu'en est-il alors de l'histoire entendue comme signifiée susceptible de dépasser le cadre narratif par des potentialités prospectives? L'histoire mise en texte ne s'arrête pas toujours avec l'arrêt final de la narration, elle peut promettre d'autres histoires à venir. A cet égard, la littérature moderne foisonne de romans inachevés aussi bien au niveau diégétique que structurel[4]. Pour citer Gérard-Denis Farcy, soulignons qu'en effet :

"*Il reste enfin un autre moyen de valider la clôture, c'est de ne plus la considérer comme une structure textuelle mais comme un concept opératoire : la circonscription participerait alors de la construction de l'objet*[5]". Le caractère spatial de la clôture relevé par Ben Taleb Othman va lui permettre de la distinguer de la

---

[1] Ce point est l'un des éléments définitionnels de l'article "*Clôture*" dans sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, hachette Livre, 1993, p. 180.

[2] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995, p. 250.

[3] "*La clôture du récit aragonien*", in Le Point Final, p. 63.

[4] Citons comme exemple : Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, Paris, Seuil, 1945 ; Samuel Beckett, Fin de Partie, paris, éd. Minuit, 1956 ; Kateb Yacine, Nedjma, Paris, Seuil, 1954 ; Tahar Djaout, Les Vigiles, Paris, Seuil, 1991, p. 15.

[5] "*Clôture*" in Lexique de la critique, paris, P.U.F, 1997, p. 65.

clausule, terme défini à partir de sa fonctionnalité dans un texte donné. En effet, la clausule renvoie :

"*Aux procédés formels et aux données sémantiques (thème) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de la clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires*[1]". La clausule est ainsi au service de la clôture. Autrement dit, elle est le signal qui permet la délimitation de la clôture, l'ensemble des démarcateurs qui fixent "une quantité finale". Or, ce point de vue n'est que la formulation affirmative de l'une des "principales questions" posées par Philippe Hamon quand il a essayé de donner des éléments définitionnels de la clausule. C'est ainsi qu'il se demande :

> "*Faut-il entendre par clausule un segment quelconque pourvu d'une certaine consistance ou étendue textuelle, et à ce moment-là, faut-il prévoir que le terme recouvrira des réalités stylistiques différentes selon qu'il s'agira d'un texte bref comme une maxime, une épigramme ou un sonnet, ou d'un texte long comme un roman-fleuve? Ou bien la clausule n'est-elle qu'un point stratégique, c'est à dire, une frontière, un entre-deux pouvant être matérialisé par un simple procédé typographique (un point, un blanc)*[2]?".

Il semble que Ben Taleb considère la clausule en tant que mode de terminaison du texte comme c'est le cas pour Barbara Herrnstein Smith[3].

Cependant, si l'on considère les définitions rhétoriques et stylistiques qui restituent à la notion de clausule son sens étymologique, nous remarquons que celle-ci renvoie à la fois à un lieu final et à ses modes de terminaisons. La clausule provient ainsi du latin clausula qui est un "diminutif dérivé de claudere, clore, terminer[4]". Elle désigne la :

> "*dernière phrase d'un discours, d'un exposé, d'un poème en prose. La clausule faisait partie de l'arsenal oratoire des anciens. On distingue chez eux des clausules métriques (fondées sur des successions données de longues et de brèves), des clausules rythmiques (fondées sur l'accent et l'ordre de son retour) et des clausules mixtes (reposant à la fois sur l'accent et la "quantité" ou durée syllabique*[5])".

---

[1] "*La clôture du récit aragonien*", in Le Point Final, p. 98.
[2] Philippe Hamon, "Clausules", in *Poétique* n°24, 1975 p. 495.
[3] Philippe Hamon, "Clausules" in *Poétique* n°24, 1975, p. 526.
[4] Henri Morier dictionnaire de Poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F., 1989, p. 362.
[5] Henri Morier dictionnaire de Poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F., 1989, p. 630.

Le sens que Jean Mazaleyrat et Georges Molinié donnent à la clausule contient les mêmes éléments définitionnels que ceux d'Henri Morier. Ainsi, la clausule est-elle un :

"*Terme de stylistique historique, et de la rhétorique prescriptive. Il désigne proprement la conclusion d'une période, c'est-à-dire les derniers groupes syntagmatiques de la phrase, considérés sous le rapport de l'équilibre relatif du nombre des syllabes et de leur soulignements accentuels, ainsi que du point de vue de l'euphonie*[1]".

La clausule désigne donc la conclusion d'une période et les modes métriques qui marquent la fin d'une phrase en général. Dans la prose latine, elle est surtout étudiée comme mode de terminaison. Néanmoins, la clausula, qui a donné le mot français clausule, ne renvoie plus à la même réalité que lui accordait la stylistique de la prose latine. Elle désigne les signaux démarcatifs qui fonctionnent comme opérateurs de segmentation.

Elle a certes gardé sa fonction modale servant à marquer la fin, mais sa définition s'est élargie au-delà de la phrase comme quantité finale pour désigner tantôt la bordure d'une séquence quelconque, tantôt la portion finale d'un texte[2].

C'est Philippe Hamon qui a établi une série d'oppositions pour typologiser les clausules. Parmi ces oppositions, nous avons : "*clausule interne (fin de n'importe quelle séquence interne du texte), Clausule externe (terminaison proprement dite du texte*[3])". Il s'inspire en cela de la théorie métrique développée par Primer sur la prose latine. En effet, cet auteur fonde sa démarche sur "*la conviction que la clausule terminale de phrase n'est pas la seule importante et qu'il faut étudier aussi les clausules intérieures*[4]". Soulignons enfin qu'un autre terme désigne la fin, bien qu'une nuance de sens le sépare de la clausule : il s'agit de la péroraison. Elle est, dans les rhétoriques classiques, le lieu où le discours de l'orateur doit être récapitulé et son énoncé accentué par des mécanismes émotifs et pathétiques[5].

Dans les éditions de ce dictionnaire, qui ont précédé l'étude de Philippe Hamon sur la clausule, Henri Morier n'a pas fait état de ce terme. Cela a d'ailleurs été étonnamment déploré par Philippe Hamon dans on article "clauses". Cependant dans l'édition de 1989, Morier comble ce manque par une entrée qui définit la clausule tout en donnant des exemples explicatifs, p. 221.

[1] Vocabulaire de la stylistique, Paris, P.U.F., 1989, p. 264.

[2] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995, p. 39.

[3] Philippe Hamon, "Clausules", in Poétique n 24, 1975, p. 511.

[4] Jacques Aumont, Métrigue et stylistique des clausules dans la prose latine, paris, honoré Champion, 1996.

[5] Philippe Hamon, "Clausules", in Poétique n 24,1975, p. 521.

La discussion des points de vue exposés ci-dessus nous conduit à définir la clausule comme un lieu stratégique qui commence à la dernière fracture sémantique et structurelle d'un texte pour signifier sa fin ; celle-ci ne coïncide pas nécessairement avec son achèvement. Les procédés par lesquels cette fracture s'effectue sont dits clausulaires. La clausule désigne ainsi le lieu final où sont investis les procédés clausulaires qui signifient l'arrêt du texte et de sa lecture ; arrêt qui n'exclue pas l'idée du recommencement[1].

De cette notion de clausule Guy Larroux a essayé de développer le concept de la clausularité qui, selon lui, "*s'appliquerait à l'ensemble du système démarcatif*[2]". La clausularité rejoint donc les procédés clausulaires évoqués ci-dessus. Une lecture clausulaire doit accorder une importance particulière aux "bordures" du texte, "à ses frontières internes, fractures, interruptions, reprises, etc[3].". Elle doit aussi interroger les lieux où le sens se manifeste : " *Le sens est-il stocké dans des lieux privilégiés ou bien est-il distribué partout également*[4] ?".

8 - Les signaux de la fin

Nous pouvons diviser les signaux de la fin en deux grandes catégories :

- Les signaux de la fin qui programment explicitement la terminaison du récit par un métalangage clair et direct comme c'est le cas dans L'Attrape-Cœurs de Salinger :

" *C'est tout ce que je voulais vous raconter. Je pourrais probablement vous raconter ce que j'ai fait après être rentré à la maison (...) mais ça ne me dit rien. Ça ne me dit vraiment rien. Ces sornettes ne m'intéressent plus beaucoup maintenant*[5]".

Cette façon par laquelle le texte déclare sa fin est dite cadence déclarative. Armine Kotin Mortimer classe dans cette première catégorie ce qu'elle appelle "la solution-par-l'art" et le "tag line". Dans le premier cas, la narration trouve son issue dans le domaine de l'art littéraire et prend ainsi la forme d'un procédé métalinguistique qui fera du texte, voire de la littérature, l'objet d'un métadiscours qui annonce la fin. Dans le second cas appelé également clôture épigrammatique, il s'agit d'une "*seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale*[6]", cette force clôturale étant liée à la finalité sémantique à laquelle aboutit le texte. Elle pratique aussi

---

[1] Cette définition et proche de la clausule externe dont parle Philippe Hamon.
[2] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995.
[3] Ibid. p. 32
[4] Ibid. p. 32
[5] Jerome David Salinger, Paris, Ed. Robert Laffont, 1953, p. 255.
[6] La clôture narrative, Philippe Hamon parle de "clausule ouvrante" dans son article «Clausules", p. 496.

une espèce de lecture rétrograde qui consiste à ouvrir un livre à sa dernière page pour en lire le dernier paragraphe. Puis, remontant quelques pages, elle lit jusqu'au dernier paragraphe de nouveau, de sorte qu'au bout d'une application réitérée de cette méthode elle en vient à absorber à reculons le livre entier, à condition, toutefois que, pour une raison ou une autre, le dénouement ait retenu son attention. Chacun conviendra qu'après une lecture aussi disloquée, pour ne pas dire étourdissante, il faut rejoindre les deux bouts du texte en recommençant au commencement. C'est alors qu'est confirmée l'utilité de la démarche: les dernières pages bien en tête, on voit l'ouvrage entier dans la perspective de son dénouement, qui s'éclaircit à mesure qu'on avance dans la lecture à sens droit.

- La deuxième catégorie des signaux de la fin concerne les démarcateurs aspectuels d'ordre terminatif. Guy Larroux précise qu'il :

"*serait sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de démarcateur à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale de texte et l'autonomisent par là même*[1]". Ces démarcateurs peuvent être de natures différentes :

a- Le changement qui affecte le temps se manifeste quand la fin du texte s'écrit à un temps autre que celui de l'ensemble du récit. Quand il y a passage du passé au présent on parle d'une "arrivée au présent" et quand le texte se termine par un futur "qui raconterait prospectivement des événements à venir, permettant d'entrevoir un nouveau commencement", on parle de "la fin-commencement[2]".

b - Les changements du genre de discours peuvent être également considérés comme des démarcateurs dans la mesure où ils sont "*perçus comme des ruptures et comme des infractions à l'homogénéité d'un contexte*"[3]. Ainsi, tous les contrastes stylistiques peuvent être considérés comme des démarcateurs.

c - La voix et la personne peuvent subir des changements. Ainsi une personne grammaticale peut se substituer à une autre et provoquer une rupture de l'homogénéité du récit.

d - L'épuisement, selon les termes de Greimas[4], renvoie à la saturation du programme narratif réalisé et "achevé" après un parcours préparé par le récit.

[1] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995, p. 249.
[2] La clôture narrative. Philippe Hamon parle de "clausule ouvrante" dans son article "Clausules", p. 523.
[3] Philippe Hamon, "Clausules", in Poétique n 24, 1975, p. 524.
[4] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995.

Autrement dit, on parle d'épuisement quand toutes les possibilités narratives actualisées sont saturées.

Le préambule théorique esquissé ci-dessus a permis de poser la problématique des débuts et de fin romanesque qui nous occupe dans la présente étude. Il a permis aussi de mettre au point notre choix terminologique pour éviter toute équivoque susceptible de rendre ambiguë l'analyse des incipit et des clausules du roman étudié.

" La question qu'il faudrait se poser c'est : comment, après la révélation de ses gouffres, la parole en général peut-elle se sentir autorisée à poursuivre sans de profondes réformes de son discours conceptuel, de ce qu'on peut dire sa rhétorique ? "

Yves Bonnefoy

CHAPITRE 2 :

ETUDE DE L'INCIPIT DE "LA ROUTE DES FLANDRES"

La rhétorique est d'abord l'art de l'éloquence. Elle a d'abord concerné la communication orale. La rhétorique traditionnelle comportait cinq parties : l'*inventio* (invention ; art de trouver des arguments et des procédés pour convaincre), la *dispositio* (disposition ; art d'exposer des arguments de manière ordonnée et efficace), l'*elocutio* (élocution ; art de trouver des mots qui mettent en valeur les arguments → style), l'*actio* (= diction, gestes de l'orateur, etc.) et la *memoria* (= procédés pour mémoriser le discours). La rhétorique a ensuite concerné la communication écrite et a désigné un ensemble de règles (formes fixes) destinées au discours.

Chez un auteur comme Claude Simon, aussi conscient de la matérialité de l'écriture et du texte, de tels phénomènes ne sauraient être négligés, ne serait-ce que parce qu'ils invitent (forcent) à une lecture active du livre. Mais le bouleversement d'habitudes « académiques » est plus qu'un signe de rébellion contre la grammaire et la belle rhétorique, c'est aussi et surtout, la base d'une « nouvelle » écriture romanesque.

1- La relation titre/incipit

La question de la première phrase ou plus largement de l'incipit a largement été abordée en littérature car tout commencement est un moment de confusion, puisque ce dernier est un lieu stratégique primordial[1], lieu ou s'ouvre l'univers diégétique ou se marquent les codes d'écriture et le pacte de lecture. L'incipit a pour fonction de capter l'attention du lecteur.

La relation titre/incipit semble pertinente dans notre étude car le titre d'une oeuvre interpelle toujours le public parce qu'il fait partie des points stratégiques susceptibles de produire leur effet avant même d'entretenir un contact concret avec le texte en question. Certains écrivains commencent leur roman par l'invention préalable d'un titre : "*Si j'écris l'histoire*, disait Giono, *avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre*[2]".

«*Le titre, et c'est le principal enseignement de la titrologie, est un élément décisif de la "production de l'intérêt romanesque*" (Grivel). *Même s'il aspire à une forme d'autonomie, en tant que signal publicitaire ou comme élément d'un catalogue, le titre est au seuil du roman pour le désigner et le rendre désirable*[3].»

---

[1] Pierre-Marc de Biasi, « Les points stratégiques du texte », dans *Le Grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.
[2] Claude Duchet, "Eléments de titrologie romanesque", in Poétique n 12, déc. 1973, p. 68.
[3] Larroux, Guy, "Le mot de la fin", la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, 1995, p. 76.

«*Ainsi, le titre se présente comme un élément textuel en suspens qui crée un horizon d'attente; entre lui et le dénouement peut s'instaurer une tension du type de celle qu'on rencontre dans un système question/réponse*[1].»

Le titre est donc un avant goût du texte, il oriente la lecture du roman. "*présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture*"[2], ce qui montre qu'il entretient un rapport direct avec l'incipit du roman puisqu'il trouve son écho dans ce dernier.

2- Exemples d'ouverture

a- Théorie et pratique

Voici les premières phrases de l'Introduction de Construire un monde : les phrases initiales de la " Comédie humaine " de Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey :

" *L'incipit est en soi une unité indéfinie. Sans délimitation a priori, le segment initial ainsi nommé reçoit, en pratique, une étendue variable. Selon les critères de reconnaissance et les besoins d'analyse, on le fait correspondre aussi bien à quelques mots qu'à plusieurs pages*"[3].

b- L'incipit en action

L'exemple du passé ; Il s'agit donc d'un terrain éventuellement riche en variations, sinon en théories. "Pour ma part, je préfère me limiter à des considérations d'ordre pratique, tout en recommandant au lecteur qui s'y intéresse les ouvrages spécialisés sur ce sujet[4]".

On peut sans danger supposer qu'un auteur cherchera à se servir de sa première phrase pour accrocher le lecteur. Prenons au hasard le début de trois romans français :

---

[1] Ibid. p. 40.
[2] Claude Duchet, "Elément de titrologie romanesque", in Poétique n 12, déc. 1973, p. 56.
[3] Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey , "Comédie humaine", p. 13.
[4] Ibid.

"La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec autant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second." (Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves, 1678)

"Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur." (Stendhal, La chartreuse de Parme, 1839)

"Aujourd'hui, maman est morte." (Albert Camus, L'Etranger, 1942)

Dans chaque cas, notre réaction est la même : nous voulons en savoir plus. Nous remarquerons aussi que ces auteurs, venant de trois siècles différents, font tous allusion au temps – une bonne manière, après tout, de nous promettre une suite intéressante. Balzac ne procède pas autrement.

c- Balzac et la pratique

La promesse ; Evitons, cependant, la tentation de croire que Balzac avait lui-même une théorie rigide de l'incipit. Certes, les premières phrases qui semblent beaucoup promettre existent : " Je cède à ton désir " (Le Lys dans la vallée) ; "Ce spectacle est effrayant !" s'écria-t-elle en sortant de la ménagerie de M. Martin " (Une Passion dans le désert). Pourtant, ces exemples ne font pas allusion au temps. C'est également le cas d'Ursule Mirouët, dont l'incipit a un caractère plutôt neutre : " En entrant à Nemours du côté de Paris, on passe sur le canal du Loing, dont les berges forment à la fois de champêtres remparts et de pittoresques promenades à cette jolie petite ville. " Dans le même registre, mais sur un ton plus accueillant, La Muse du département débute ainsi : " Sur la lisière du Berry se trouve au bord de la Loire une ville qui par sa situation attire infailliblement l'œil du voyageur ". Le contraste avec cette autre phrase, pourtant du même type général, saute aux yeux : " Il se trouve dans certaines villes de province des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres, les landes les plus ternes ou les ruines les plus tristes " (Eugénie Grandet). Qui voudrait y mettre les pieds ? **Le moment** ; Une allusion au temps existe dans une bonne trentaine des romans de Balzac. Parfois, il se réfère à une époque ou à un moment peu précis : " Un des quelques salons où se produisait l'archevêque de

Besançon sous la Restauration "… (Albert Savarus) ; " En je ne sais quelle année "… (L'Auberge rouge) ; " Par une nuit d'hiver et sur les deux heures du matin, la comtesse Jeanne d'Hérouville éprouva de si vives douleurs "… (L'Enfant maudit). Dans d'autres cas, il indique le point de départ avec une certaine exactitude : " Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844 " (Le Cousin Pons) ; " A la fin du mois d'avril 1839, sur les dix heures du matin " (Le Député d'Arcis) ; " A une heure du matin, pendant l'hiver de 1829 à 1830 " (Gobseck) ; " En 1479, le jour de la Toussaint, au moment où cette histoire commença, les vêpres finissaient à la cathédrale de Tours " (Maître Cornélius). **Le lieu ;** On aura remarqué que Maître Cornélius est situé non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace – et, comme l'allusion à la cathédrale de Tours l'indique, en province. Il s'insère donc dans une autre catégorie de romans : celle qui réunit des histoires qui démarrent en province à un moment spécifique de l'histoire de France. Citons-en quelques-uns : " Louis Lambert naquit, en 1797, à Montoire, petite ville du Vendômois, où son père exploitait une tannerie de médiocre importance " (Louis Lambert) ; " En 1829, par une jolie matinée de printemps, un homme âgé d'environ cinquante ans suivait à cheval un chemin montagneux qui mène à un gros bourg, situé près de la Grande-Chartreuse " (Le Médecin de campagne) ; " Au commencement du mois d'octobre 1829, M. Simon Babylas Latournelle, un notaire, montait du Havre à Ingouville " (Modeste Mignon) ; " En octobre 1827, à l'aube, un jeune homme âgé d'environ seize ans et dont la mise annonçait ce que la phraséologie moderne appelle si insolemment un prolétaire s'arrêta sur une petite place qui se trouve dans le bas Provins " (Pierrette) ; " En 1792, la bourgeoisie d'Issoudun jouissait d'un médecin nommé Rouget, qui passait pour un homme profondément malicieux " (La Rabouilleuse) ; " Par un soir du mois de novembre 1793, les principaux personnages de Carentan se trouvaient dans le salon de Mme de Dey " (Le Réquisitionnaire) ; " Beaucoup de personnes ont dû rencontrer dans certaines provinces de France plus ou moins de chevaliers de Valois, car il en existait un en Normandie, il s'en trouvait un autre à Bourges, un troisième florissait en 1816 dans la ville d'Alençon, et peut-être le Midi possédait-il le sien " (La Vieille Fille). **Le milieu** ; Bon nombre d'autres romans prennent leur départ en province. Le mystère n'est pas exclu : " Dans une des moins importantes préfectures de la France, au centre de la ville, au coin d'une rue, est une maison ; mais les noms de cette rue et de cette ville doivent être cachées ici " (Le Cabinet des antiques). On est en admiration devant cette phrase qui nous dit tout, sauf ce que nous avons envie de savoir. En général,

cependant, Balzac se fait moins cachottier. " Mme Marion, veuve d'un ancien receveur général du département de l'Aube " (Le Député d'Arcis) ; " les médecins de Paris envoyèrent en Basse-Normandie un jeune homme " (La Femme abandonnée) ; " La Grenadière est une petite habitation située sur la rive droite de la Loire, en aval et à un mille environ du pont de Tours " (La Grenadière) ; " Il existe à Douai dans la rue de Paris une maison " (La Recherche de l'absolu). Ces titres s'ajoutent, bien évidemment, à ceux que j'ai déjà cités plus haut[1]. **Image de la province ;** Certains de ces incipit évoquent l'image que Balzac se fait – ou qu'il veut nous faire accepter – de la province. Je rappelle, par exemple, le docteur Rouget, dans la Rabouilleuse, " qui passait pour un homme profondément malicieux ". La pauvreté, présente dans (Illusions perdues), se trouve évoquée d'emblée au début de (les Comédiens sans le savoir) : " Léon de Lora, notre célèbre peintre de paysage, appartient à l'une des plus nobles familles du Roussillon, espagnole d'origine, et qui, si elle se recommande par l'antiquité de la race, est depuis cent ans vouée à la pauvreté proverbiale des Hidalgos. " Et qui dit pauvreté dit en même temps argent, qui gagne en intérêt si elle n'exige pas du travail : " M. de Manerville le père était un bon gentilhomme normand bien connu du maréchal de Richelieu, qui lui fit épouser une des plus riches héritières de Bordeaux dans le temps où le vieux duc y alla trôner en sa qualité de gouverneur de Guyenne " (Le Contrat de mariage).[2]

" *Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller de l'avant*[3]."

La phrase de Beckett exhibe, pour les constituer en texte, les questions de tout incipit, ou plutôt choisit comme texte la problématique du texte; alors que la phrase "réaliste" tente de l'esquiver en donnant des réponses: "Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre"

---

[1] Jean -Daniel Gollut et Joël Zufferey "Comédie humaine".
[2] Ibid.
[3] Début de L'Innommable. On lira l'admirable commentaire qu'en donne Aragon dans Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Skira, p. 147.

Tandis que l'incipit de (Candide) de Voltaire. Voltaire est un des grands hommes du mouvement des Lumières, il dénoncera sans relâche et en utilisant différents genres, les injustices, les inégalités et l'intolérance. Il écrira des contes philosophiques, comme (Candide) et (Micromégas), mais aussi des traités, des essais, des lettres ainsi que des articles de l'Encyclopédie.

(Candide) est donc un conte philosophique, une des formes possibles de l'apologue, qui se doit d'être un récit divertissant comportant une moralité, un enseignement explicite ou non. Ce conte est représentatif de l'esprit des Lumières et de ses grands combats, puisque Voltaire y dénonce en particulier la philosophie Leibnitzienne, mais également diverses formes d'injustices comme les abus de la religion (chapitre 6 : "L'autodafé"), du pouvoir (chapitre 3 : "La guerre"), ainsi que l'esclavage (chapitre 19 : "Le nègre de Surinam"). De plus, c'est une œuvre qui propose constamment un double niveau de lecture par le recours à l'ironie, une arme formelle dont Voltaire a souvent usé.

L'incipit nous donne à voir les éléments traditionnels du conte pour mieux les subvertir et mettre à jour une réalité déceptive cachée derrière des illusions, qui sont ainsi dénoncée.

L'incipit de (Candide), à l'image du reste de l'oeuvre, reprend de nombreux éléments du conte traditionnel pour mieux les subvertir. En effet, si l'on trouve le langage du conte, avec ses formules, ses superlatifs et son vocabulaire mélioratif, les éléments tels qu'un contexte irréel et indéfini ou des personnages caricaturaux qui ne sont que des types, ce texte est surtout le lieu de la dénonciation des apparences trompeuses. La dénonciation se fait par le choix d'un ton ironique dont les noms, le point de vue et les interventions du narrateur sont autant d'indices, qu'amplifient les justifications absurdes de la dignité du baron et sa famille et celles qui doivent signifier la validité de la philosophie de Pangloss qui repose en réalité uniquement sur une apparence de raisonnement, vide de tout contenu et de toute logique.

Plus l'incipit est simple, meilleur il est, sauf exceptions « Aujourd'hui, maman est morte ... pour n'avoir plus à parler. » (L'Etranger d'Albert Camus).L'originalité de ce début de roman se résume en :

• Traitement du temps : Pas de moments antérieurs à l'histoire, le passé est dans le flou. On n'a pas vraiment d'avant. Par exemple, on annonce l'enterrement de sa mère mais on ne sait pas de quoi elle est morte. L'avenir va jusqu'à demain voire après-demain, il est extrêmement limité. On a le sentiment d'une quasi-simultanéité de la narration et de son contenu. Meursault raconte les faits les uns après les autres comme dans un journal, le récit est chronologique.

• Traitement des lieux : C'est nous lecteur qui supposons qu'on est à Alger. Le paysage est complètement gommé, on a l'impression qu'on se déplace sur une ligne géométrique. C'est purement narratif.

•Traitement des personnages : On n'a aucune description, aucun portrait de son patron. Le restaurateur et Emmanuel ne sont pas décris non plus. Camus a écrit sobrement, sans aucun portrait psychologique.

La situation narrative est celle de la focalisation interne **:** la perception de l'univers du récit se fait par le regard ou la conscience de Meursault. Le narrateur ne rapporte que ce que voit le personnage-témoin, et ainsi personnage et narrateur se confondent. Les « je » sont prédominants au fil du récit et, comme dans un discours, on a l'utilisation de « aujourd'hui », « hier », « demain », « après-demain », « pour le moment »qui nous situent par rapport à Meursault, le narrateur aurait très bien pu employer des expressions comme ce jour-là, la veille, le lendemain ou le surlendemain. Les temps utilisés sont le futur, l'imparfait et le passé composé, temps qui se situent par rapport au temps du personnage, ceci montre que l'on colle pratiquement à l'histoire, le temps de la narration est tout près du temps de l'histoire. Meursault n'a donc pas beaucoup de recul par rapport à l'histoire, cela lui permet de ne pas faire part de ses sentiments mais uniquement des évènements, de ses pensées, de ses sensations qui à divers moments occupent sa conscience. On épouse le point de vue du narrateur.

Mais dans (Bouvard et Pécuchet), la première phrase, comme une série d'autres incipit flaubertiens avec lesquels elle fait système, est détachée par le blanc de l'alinéa[1]. Elle forme une unité sémantique et rythmique, bouclée sur elle-même, délimitée par la pause après le point et l'alinéa. Elle marque aussi le premier temps de l'ouverture du roman, qui se prolonge avec la description du paysage et la rencontre de

---

[1] La première phrase de Salammbô; qui évoque un ailleurs; également, celle de L'Éducation sentimentale, et de deux des *Trois contes* : Un Cœur simple *et* Saint-Julien.

Bouvard et de Pécuchet. Barthes disait que la phrase pour Flaubert était une unité de travail et de vie. La première phrase de Bouvard n’est pas génétiquement première, mais sa mise au point laborieuse enclenche la rédaction du roman. Sur ce travail, la correspondance de Flaubert offre un témoignage précis.

L'incipit de Madame Bovary s'installe dans la massive évidence d'un être-là. L'écriture réaliste énonce l'innommable, donne forme de nécessité à l'arbitraire, fait coïncider le sujet linguistique et le sujet textuel, fonde le vraisemblable sur la mise en scène du procès d'énonciation : ici le nous initial, figure rhétorique du « point de vue ». En fait, il s'agit d'un leurre : ce nous médiatise le réfèrent et le transforme en espace-temps piégé, puisque déjà vécu par un être textuel. De plus, et surtout, si la mimésis du réel tend à évider le langage, qui serait pur transit du sens, l'écriture rétablit l'écran des mots et s'inscrit dans un schéma narratif préformé. Au rebours, Diderot, qui théorise en quelque sorte, dans l'incipit de Jacques, la pratique et la problématique du roman des lumières (ce que Beckett fait d'une autre façon pour le roman moderne) :

« Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde, Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D’où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? »

L'imparfait flaubertien, lui, est prélèvement sur une durée familière, bientôt segmentée en moments égaux, ponctuation d'un temps aliéné, socialisé, voué à l'utile. L’incipit met en place un hors-texte dont la perception suppose un passé (ou passif) culturel.

Ainsi les idiolectes être à l’étude, un nouveau, habillé en bourgeois, la majuscule du Pouvoir, le terme technique garçon de classe, l'objet pupitre, choix paradigmatique dans une réserve « scolaire » latente. La zone référentielle n'est pas seulement l'espace ouvert par l'entrée du Proviseur (le verbe entrer — vs sortir — est un stéréotype de mise en texte, un cliché de l'ouverture), mais l'entour de cette salle, d'où émergent les personnages, l'ailleurs «bourgeois» d'où vient le nouveau, précisé par l'écart « habillé en » (vêtu), qui, à la fois, connote la province (mimésis d'un parler), l'indice socio-hiérarchique (la petite-bourgeoisie) est inscrit dans le vêtement suggéré l'aspiration sociale. Dans cette zone, cinq «personnages» au moins sont situés, à divers niveaux de présence: si trois d'entre eux reçoivent un statut textuel, l'être global de la classe s'esquisse seulement dans ce nous qui va s'effacer, sans disparaître pourtant de l'écriture: il y subsiste, soit relayé par d'autres embrayeurs (certains démonstratifs par

exemple) soit comme sujet implicite de renonciation, soit transféré à d'autres groupes porteurs d'un regard collectif; le maître d'études attendra une phrase, sa mise en texte, mais l'énoncé le dessine en creux.

Le statut de l'incipit est particulier puisque la première phrase a aussi pour rôle de permettre le récif et ne peut donc se constituer en énoncé clos. Mais la façon dont le sens va se frayer passage engage l'idéologie du texte. Ici l'énonciation se fait dénonciation. Le texte grince, dévoile son montage, laisse entendre les voix de l'arrière - fable[1] qui recouvrent ou même annulent non les mots mais la substance du récit, qui devient du rien visible. Le hors-texte « gnomique » est lui-même entraîné dans ce naufrage: l'institution se donne à lire comme une comédie de gestes sans paroles, le savoir est ce qui s'étudie sur la dérision d'un pupitre, la promotion sociale est rendue à la vanité d'un déguisement. D'où la fonction idéologique du style flaubertien qui pense la France bourgeoise dans le travail de son écriture, la déconstruit et la reconstruit, en gris, dans un langage en trompe-l'oeil, faussement unificateur, créant l'effet d'une « unité qui ne vaut pas la peine »[2]. Mais la critique de l'idéologie se fait dans l'idéologie d'un style, lui-même surdéterminé par l'idéologie qu'il conteste. D'où les effets différents produits par le texte flaubertien, selon le type de lecture qui l'accomplit : effet réaliste objectif par lecture du réfèrent, effet réaliste critique par lecture du signe, pur effet textuel par lecture du «style»[3]. La lecture socio-critique que nous proposons voudrait se situer au niveau de la valeur et rendre compte d'un effet pluriel ou plutôt des mécanismes de cet effet. Lecture-écriture de quelques possibles d'un texte, attentive à se situer et à se mettre en cause, à l'écoute, s'il se peut, de ses propres fantasmes, tentant d'interroger la raison des effets et leur signification, ouvrant le texte sans jamais le clore, ce qui est le vivre.

S'il fallait une définition, elle serait militante, irait dans le sens d'une sémiologie critique de l'idéologie, d'un déchiffrage du non-dit, des censures, des « messages ». Il s'agirait d'installer la sociologie, le logos du social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle -ci, d'étudier «la place occupée dans l'oeuvre par les mécanismes socio-culturels de production et de consommation »[4]. Chemin plutôt et

---

[1] Le mot est créé et commenté par M. Foucault, L'Arc, n° 29 (Jules Verne).

[2] Voir Gérard Hiuldod, « La littérature dans l'Idéologie **»,** La Pensée, juin 1970, p. 96.

[3]Claude Duchet, " Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", in Littérature n 1, 1971, p. 12.

[4] «Transformation », avec son accord, et par permutation du dans et du par, d'une phrase de Roger Fayolle, placée par l'interviewer sous le sigle « socio-critique », en un autre sens que le nôtre, Le Monde, 5 sept. 1 970.

perspective, non définition, qui pèse et pose. "Je n'oublie pas qu'il n'y a pas la lecture, mais des lecteurs"[1].

Et il y aurait quelque ridicule à dégager ces notes de leur empirisme, et à bâtir sur un incipit l'édifice d'une méthode. "Voici des questions plus urgentes. Engagé dans un «procès de scientificité », n'ai-je point chargé mon texte d'une fausse science ? Ai-je échappé au dilemme de la critique, trop encline à s'enfermer dans son discours ou son objet ? Que serait la science des textes si elle ne nous remettait en possession du monde, à travers le lire et la parole humaine ?"[2] Lire pour voir clair, lire pour apprendre et s'apprendre... "Consignons simplement ici, pour en revenir à l'innommé de notre phrase, le procès verbal d'une naissance: un personnage prend corps à partir de traces textuelles ; du dessous des mots émergent les contours d'un visage, et le silence du récit se fait paralysie de gestes, attitude, histoire déjà vécue. L'état textuel devient état civil. J'ai de la tendresse pour cet être de papier qui n'existe que par ma lecture, poussé trop vite et déjà affublé, précédé, escorté, livré à l'innocence cruelle de nos regards, et pour l'aventure qui lui est dès lors refusée"[3].

3- L’incipit de La Route des Flandres

La Route des Flandres cette œuvre si remarquable d’"architecture purement sensorielle" que Claude Simon évoque en commentant sa construction :

> "*… en ces quelques heures d’une nuit d’après guerre que je retiens, tout se presse dans la mémoire de Georges : le désastre de mai 1940, la mort de son capitaine à la tête d’un escadron de dragons, son temps de captivité, le train qui le menait au camp de prisonniers, etc. Dans la mémoire, tout se situe sur le même plan : le dialogue, l’émotion, la vision coexistent. Ce que j’ai voulu, c’est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les un après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de trouver une architecture purement sensorielle. (…) Les peintres ont bien de la chance. Il suffit au passant d’un instant pour prendre conscience des différents éléments d’une toile. (…) J’étais hanté par deux choses : la discontinuité, l’aspect fragmentaire des émotions que*

---

[1] Ibid. 1.
[2]Claude Duchet, " Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", in Littérature n 1, 1971, p. 14.
[3] Ibid.

l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les une aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience"[1].

Il évoque aussi :

"*Je n'ai pas écrit La Route des Flandres d'un seul trait mais, selon l'expression de Flaubert, «par tableaux détachés», accumulant sans ordre des matériaux. À un certain moment, la question qui s'est posée était : de quelle façon les assembler ? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème : rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia, vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. "J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces « tableaux détachés » et placé en marge, sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes*".[2]

Il pouvait dès lors, à l'enseigne des principes de permutation, organiser la périodicité des motifs du récit et l'entrelacs de leurs combinaisons :

« *C'est de cette façon que, peu à peu, par tâtonnements, en changeant de place mes petites bandes de papier, je suis arrivé tant bien que mal à construire et à ordonner l'ensemble du texte*»[3].

La dernière mention de Claude Simon prend soin de préciser, coupant court à toute spéculation symboliste ou métaphorique :

"*Je crois qu'il faut bien souligner, tant des interprétations des plus fantaisistes ont été données de cette affaire de couleurs, que jamais je ne me suis soucié d'«harmoniser» celles-ci, encore moins de composer le roman «en fonction» de ces imaginaires harmonies, le bleu, le rose, le vert, etc. ne*

---

[1] Interview avec Claude Simon, l monde, 8 oct. 1960.
[2] Claude Simon, « Note sur le Plan de montage de La Route des Flandres », dans Mireille Calle (dir.), Claude Simon, Chemins de la mémoire, p. 185-186. Repris dans La Pléiade,
[3] Claude Simon, « Note sur le Plan de montage de La Route des Flandres », dans Mireille Calle (dir.), Claude Simon, Chemins de la mémoire, p. 185-186. Repris dans La Pléiade,

m'ayant servi que de commodes repères me permettant d'embrasser d'un seul coup d'oeil l'ensemble des textes déjà écrits ou en passe de l'être"[1].

L'œuvre de Claude Simon continue de prouver que la beauté du roman ne consiste pas dans la représentation d'une beauté qui existerait hors de lui, mais dans cette "transmutation intégrale du monde en splendeur" qu'accomplit l'œuvre elle-même. (Jean-Paul Goux).

J. Neefs peut ainsi dire de l'œuvre de Claude Simon : "*Tout progrès brisé, tout édifice impossible, toutes choses surgissent avec une égale intensité, dans l'instant de leur représentation*.

" *Parce que, selon le mot de Georges dans "La Route des Flandres", "le temps n'existe pas", qu'il est devenu impossible d'en mesurer l'écoulement au paramètre des aiguilles, le texte mime ce désarroi et "tente de construire la forme où se pulvérise le temps, où toute mémoire (de l'histoire, des guerres, de soi) se fragmente. Ainsi l'œuvre fait-elle accéder à une égale appartenance, comme hors du temps, les scènes-fragments jetées dans le présent du livre, comme une donne hasardeuse par la main du temps.*"[2]

"La Route des Flandres", expérience de la guerre, c'est-à-dire du temps qui tue, est aussi l'expérience du temps tué, c'est-à-dire à la fois d'une disjonction entre le temps réel et le temps perçu, et d'une impossibilité de recourir à un passé culturel ou familial assuré : en un mot, le roman rendrait compte d'une faillite de la chronologie. Alors peut s'installer une poétique du fragment où le temps de la remémoration primerait sur le temps remémoré, imposant une construction fractionnée et anagrammatique faite des présents successifs du surgissement de "toutes choses". Cependant le roman témoigne-t-il pour autant d'un abandon au désordre ? Des indices internes d'agencement de ces "scènes-fragments", corroborés par l'évolution du discours de Simon sur son œuvre, ne témoignent-ils pas de ce que, là où une "donne hasardeuse" perturbe la composition, d'autres facteurs sont structurants ?

Dans de nombreux romans de Claude Simon, les instruments traditionnels de mesure du temps sont présentés comme inefficaces et caducs. Dans L'Herbe, une

---

[1] Ibid. p. 50.

[2] Sur la relation entre genèse et sociocritique voir la présentation de Claude Duchet à "*Genèse des fins*", éd. Claude Duchet et Isabelle Tournier, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, et Claude Duchet, « soiciocritique et génétique », entretien avec Anne Herschberg et Jacques Neefs, *Genesis*, n°6, 1994, p. 145.

horloge posée sur une cheminée, "arrêtée", "probablement détraquée", n'est que le vestige purement décoratif d'un "siècle morbide et enrubanné". Dans Le jardin des Plantes, la montre aux multiples cadrans du journaliste qui interroge l'écrivain semble être la manifestation concrète d'un temps qui "tourne sur lui-même" et fait "pour ainsi dire du sur-place". Enfin, celle de Georges dans "La Route des Flandre", perd, dans l'échange avec le sac de farine, toute valeur pécuniaire et sentimentale. Le héros simonien fait, à un moment donné de son parcours, le constat d'une faillite de la chronologie et partant de l'impossibilité de se référer à un temps mesurable. Dans le roman qui nous occupe, Georges ne parvient jamais à se positionner d'un point de vue temporel : la non-coïncidence entre le temps réel, dont il n'a que des indices faillibles et indirects, et le temps qu'il perçoit, lui-même rendu problématique par le sentiment paradoxal de la permanence et de l'accélération, - cette non-coïncidence témoigne bien d'un temps pulvérisé, ou, pour reprendre les mots de Malcolm de Chazal, d'un "temps assassiné".

Les indicateurs temporels sont incertains ("mais ce n'était pas possible, pensa Georges, pas en un jour") et négatifs : donnés fortuitement au gré des errances de Georges, ils sont moins une mesure du temps qui passe que la toise d'une dégradation des êtres et des objets. La mort en marche sur le visage de Blum, le jour qui se repère à un moindre noir, la décomposition ou l'agonie des deux chevaux, les ombres qui permettent par de savants calculs de savoir qu' "il est environ deux heures de l'après-midi", ou la puanteur grandissante des hommes : Georges ne se situe dans le temps qu'en fonction de l'amenuisement du vivant dans tout ce qui l'entoure, amenuisement qui semble défier toute logique temporelle : "as-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes (rouille, souillures, ruines, corrosion des corps) qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir?" Il est alors inévitable que le temps conçu comme une succession d'instants explose, qu'il ne soit plus d'"aucun usage" pour le héros, puisqu'il est devenu synonyme de mort[1].

Peut-être plus déstabilisants encore, certains arrière-plans constants agissent paradoxalement comme des facteurs d'unification qui instaurent une sorte de présent perpétuel, un "temps pour ainsi dire immobile" : la pluie, "tombant toujours et peut-être depuis toujours", "grise, continue et patiente" ; le martellement des sabots qui semble le

[1] Etudes de Lucien Dällenbach sur "La Route des Flandres".

"cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni repère"; la parole des hommes, souvent agressive ou douloureuse, fade mais incessante. Allant de pair avec une indifférenciation des espaces, le temps se trouve réduit à un présent qui dure. Stylistiquement, c'est ce qu'expriment très clairement la double occurrence de la métaphore du formol (qu'on retrouve d'ailleurs au début de L'Herbe) et l'utilisation constante du participe présent qui par sa valeur durative installe le verbe dans un procès illimité. La chronologie vacille, du reste, non seulement parce que le futur semble transformé en perpétuation du présent mais également parce que ce présent est envisagé comme perpétuation d'un passé lointain : ainsi les cavaliers chevauchent-ils depuis "la nuit des temps", sur "d'immémoriales rosses", la vieille femme de la grange est-elle comparable à "ces pleureuses de l'Antiquité" qui nous replacent "nulle part mille ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides". Le temps des horloges se pulvérise parce que tout le contredit, et très logiquement Georges, comme Blum, renoncent à s'y référer :"cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train un jour et une nuit ou une nuit un jour et une nuit mais cela n'avait aucun sens le temps n'existe pas."

Dés lors, le surgissement de l'avant-guerre dans les conversations des hommes peut sembler la recherche d'un temps perdu, c'est-à-dire non seulement auxquels ils seraient affectivement attachés, mais également qu'ils maîtriseraient dans son déroulement chronologique, à l'inverse de celui qu'ils vivent désormais. Qu'il s'agisse des récoltes des paysans devenus soldats, des conversations hippiques entre de Reixach et son sous-lieutenant, ou bien évidemment de la reconstitution des deux adultères par George, Blum et Iglésia, l'intention est la même : se transposer, par le biais de la mémoire et de l'imagination, en un temps fiable où le métier pour les uns, la caste ou la famille pour les autres, jouaient le rôle que l'armée ne peut plus jouer, celui d'une structure d'ordre et de durée[1].

Cependant, si l'on s'en tient à Georges, le recours à la généalogie est impuissant à organiser une "histoire entière", saisie en une succession d'événements : le fractionnement du témoignage d'Iglésia ("Georges et Blum reconstituaient peu à peu, bribe par bribe ou pour mieux dire onomatopée par onomatopée arrachées une à une [...] l'histoire entière"), les interventions sans cesse rectificatrices ou dépréciatives de

[1]Etudes de Lucien Dällenbach sur "La Route des Flandres".

Blum, enfin les analogies entre les deux histoires de Reixach, lesquelles analogies semblent témoigner d'un bégaiement du temps, circulaire et non progressif - tout enferme Georges dans le présent de la reconstitution sans lui offrir la satisfaction d'un passé reconstitué en un temps linéaire. Tout se passe comme si, placé dans un présent qui s'éternise, c'est-à-dire qui ne se perçoit pas comme une contiguïté d'instants, le héros simonien était incapable de s'appuyer sur un passé assuré et non fragmentaire. Seul Blum parviendra à évoquer sa rue, sa famille, sa vie d'avant-guerre, en un récit unitaire : c'est sans doute qu'il est dans le roman le porte-parole d'un temps précieux, qui ne se gaspille pas en "passe-temps", qu'il est porteur aussi d'une expérience, d'une hérédité ("Blum possédait héréditairement une connaissance"), en même temps que d'une prophétie : le temps non retrouvé mais disparu : la mort. Georges, lui, dont la généalogie est problématique, prise entre une filiation refusée (Pierre) et une filiation fantasmée (de Reixach aux yeux de qui il n'est cependant qu'un cousin, c'est-à-dire un "moucheron"), ne peut recourir à une mémoire constituée, c'est-à-dire aussi bien constitutive de soi.

A l'instar du passé familial, la mémoire collective se dérobe, avec tout ce qu'elle a pu instaurer de hiérarchique, c'est-à-dire laisser de repères culturels. Si les personnages de la Route des Flandres ne parviennent pas à se positionner dans une chronologie, c'est qu'ils comprennent, par leur expérience de la guerre, la caducité de toute idée de progrès, c'est-à-dire de temps vectorisé. Le roman scande la faillite du référentiel, toujours incertain pour Georges, toujours dévalué par Blum. Pour le premier, toute allusion littéraire ou culturelle est entachée des marques d'un doute, d'une mémoire défaillante : "ce comment s'appelait-il philosophe..." ; "j'ai bien lu quelque part..." ; "où ai-je lu cette histoire...". Par ailleurs il est celui pour qui la figure du père est contestée en proportion de son obstination à "aligner encore des mots et des mots et encore des mots". Blum, quant à lui, n'utilise jamais une référence que dans un contexte qui la dévalue : l'adjoint au maire est un "Roméo de village", son beau-frère un "Othello bancal ", il ne conçoit "la statue équestre du Commandeur [que] pissant des jets de bière". Reprenant Georges à chaque fois que celui-ci se laisse aller à "parler comme un livre", il se joint à lui quand il s'agit de critiquer cet énorme et dangereux édifice que forment les vingt trois tomes de l'œuvre de Rousseau, "cet incendiaire bavardage de vagabond touche-à-tout" qui a cocufié le Conventionnel aussi bien qu'a pu le faire Virginie. La philosophie des Lumières et les livres de la bibliothèque de

Leipzig ne sont garants d'aucune perfectibilité de l'homme, c'est-à-dire d'aucun sens donné au temps. L'Histoire elle-même n'est plus qu'une "fable" ou "farce", "décharge publique" où cohabitent étrangement Pétain ("les képis à feuille de chêne") et Sartre ("les pipes et les pantoufles de nos penseurs"). La mémoire de l'humanité éclate sous les coups de l'incertitude et du dénigrement comme éclatait la mémoire individuelle ; ainsi la guerre fait-elle table rase de tout ce qui pouvait asseoir une temporalité signifiante : Histoire, généalogie ou culture. Dès lors, de même que le héros simonien ne peut se constituer une identité qui soit comme un point nécessaire sur une ligne des temps, mais doit se raccrocher à des fragments d'un passé sans cesse récusable, de même le texte ne peut envisager de développement sur le fil d'une chronologie. Parce que Georges, personnage principal de la déroute, ne sait plus quel instant succède à quel autre, qu'il est placé dans un présent qui s'immobilise et ne peut avoir de recours en une assise familiale ou culturelle, il n'y a que l'immédiateté de la conscience qui soit une valeur temporelle. Simon peut tenter alors de construire une forme nouvelle, libérée d'une conception linéaire du temps : une poétique du fragment qui va mimer le temps de la conscience, de la sensation et de la mémoire, aux dépens de la chronologie.

L'incipit de la Route des Flandres, in media res, annonce par un "je me rappelle", le projet assez traditionnel d'une restitution d'un temps passé par opération de la mémoire. Au bout de quelques pages, nous comprenons que ce ressouvenir se fait dans une situation à la fois dialogique et érotique, dans une chambre d'hôtel, avec une femme, quelques années après la guerre. Le déclencheur semble habituel : " cette impalpable, nostalgique et tenace exhalaison du temps lui-même, des années mortes". Nous pouvons donc nous attendre à un récit construit sur le principe linéaire d'un flash-back devant nous ramener, après l'évocation du passé restitué, au temps de la remémoration. Cependant, assez rapidement, par une sorte de constante préséance que lui aurait accordée l'auteur, ce temps de la remémoration prend le pas sur le temps remémoré. Ainsi, si l'on exclut une courte analepse qui évoque le mariage de Corinne et de Reixach, aurons-nous, en une dizaine de pages, trois interruptions du souvenir en cours par surgissement d'un nouveau phénomène de mémoire, sans que jamais le texte ne revienne au récit interrompu. Il s'agit, la première fois, d'un changement uniquement temporel (de l'hiver 39/40 à la mort de Reixach le 17 mai 1940) ; puis le changement est à la fois temporel et spatial (le monde des courses avant la guerre) ; enfin, à un nouveau changement temporel et spatial (retour à la guerre, dans un wagon à bestiaux),

s'ajoute l'intervention d'un allocutaire inattendu : Blum. Le récit se fragmente et se complexifie très rapidement, plaçant sur un plan d'égalité des scènes dont les situations temporelles, spatiales et dialogiques sont différentes. Le temps, devenu anagrammatique, c'est-à-dire non restitué linéairement mais comme au hasard des surgissements, est encore fractionné par le fait qu'aucun épisode (un événement en un lieu et un instant uniques) n'est traité continûment mais que tous sont divisés en ce que Jean Ricardou choisit d'appeler des séquences : double difficulté qui fait de chaque scène le fragment d'une temporalité première (les deux jours dans la grange ; le trajet vers l'Allemagne ; les mois passés dans le stalag...), elle-même fragment d'une temporalité seconde : la succession des événements racontés. Le récit n'a donc pas le temps de se déployer que l'opération mnémonique qui le conduit, le porte autre part. Claude Simon suit ainsi le conseil de Raoul Duffy : "abandonner le tableau qu'on voulait faire au profit de celui qui se fait." Le temps du récit a laissé la place au temps de l'écriture, temps subjectif qui est une explosion du temps des horloges. Le lecteur, ne peut dès lors que se défier de la succession des événements pour se repérer temporellement, et s'aider de tel ou tel indice (personnage présent, élément du décor...) pour relier le fragment à l'épisode dont il est une partie.

A la non contiguïté de la mémoire, s'ajoute une non hiérarchisation des éléments qui la composent. Ainsi seront présents dans le texte, à côté des données majeures de la diégèse, et avec une "égale intensité", la comparaison du trot d'un cheval et d'une goutte d'eau, une liste de lieux-dits, le jeu des couleurs lors d'une course hippiques, ou encore la description de l'herbe au fond d'un fossé où Georges se cache... Le propos n'est alors jamais digressif, car nous ne revenons pas ensuite à ce que nous avions quitté, mais il se compose sans cesse d'interférences et d'inflexions qui le décentrent en même temps qu'elles le placent "hors du temps". Sans unité narrative, loin de la linéarité que le titre pouvait annoncer, "La Route des Flandres" est bien "la tentative de description de tout ce qui peut se passer en un instant en fait de souvenirs, d'images et d'associations dans un esprit" (Claude Simon).

Chaque fragment est placé en regard de tel autre et avec une pareille importance non en raison des lois de la chronologie, mais par des qualités communes qui s'imposent à l'esprit dans l'instant de la représentation. Telle chose surgit par association avec celle qui la précède, et le tout se combine par une causalité interne : ce

point de jonction est ce que Ricardou appelle un "transit". Il peut être un élément de la diégèse, qu'il s'agisse d'un personnage (l'évocation de Reixach, par exemple, entraîne presque systématiquement le récit partiel de l'embuscade ; le visage de mort de Wack nous ramène à la gravure du dix-huitième siècle), d'une partie du décor (les nuages lents de l'hippodrome renvoient aux chevaux lents de l'escadron) ou d'une situation (Georges à cheval, quittant son père, devient Georges soldat, chevauchant à moitié ensommeillé). Ce peut être aussi un signifiant, par associations d'idées (la tête de noyé de Blum ramène à la pluie incessant) ou par jeux de mots, innombrables dans le roman (encre ; gland ; virginal ; moule...). Tous ces transits fonctionnent comme des déclencheurs qui à la fois pulvérisent le récit et l'articulent. Ils marquent l'instant de ce surgissement dont parle J. Neefs, surgissement qui déroute la narration en s'imposant immédiatement comme nouveau centre d'écriture. En quelque sorte non seulement Simon conçoit, comme Proust, qu'il n'est pas possible de reconstituer un passé par un effort de mémoire, que tout dépend de phénomènes, mais il pousse les choses encore plus loin et ce sont ces derniers qui disposent de son texte et décident de sa composition. L'écriture s'élabore ainsi au fil de la mémoire dont le cheminement ne peut être que chaotique, fait de segments sans cesse interrompus. C'est ce dont témoigne l'importance de la marge dans les brouillons de Simon. C'est aussi ce que sa prose met en évidence par de nombreux procédés stylistiques.

Ainsi l'utilisation fréquente des démonstratifs, des conjonctions de coordination ou des adverbes de liaison (puis, alors...) sont-elles comme les marques d'un collage, les connecteurs d'une logique purement subjective. Les procédés cataphoriques témoignent de l'apparition (au plein sens du terme) d'un personnage dont l'identification viendra après. Les parenthèses deviennent soudain le centre de la narration et infléchissent le récit : ce qui semblait surgir pour un instant s'établit durablement. Enfin et surtout, le surgissement des choses semble sans cesse accélérer l'écriture qui se cherche, fonctionne par approximations successives : expolitions mais aussi épanorthoses, réorientations du discours (donc, à vrai dire...), et utilisation fréquente de la conjonction "comme "qui permet moins une comparaison qu'un traitement en parallèle de deux données simultanées de l'esprit. L'écriture de Claude Simon s'apparente donc à un work-in-progress dont le chevauchement des soldats semble la meilleure expression métaphorique : "en train de piétiner ou de rouler en aveugles dans cette même nuit, cette même encre, sans savoir vers où ni vers quoi." Le

texte, qui place les personnages dans une temporalité qu'ils ne maîtrisent pas, dans un présent duratif qui est celui d'instants vécus sans référence possible à une linéarité, ne se déroule lui-même qu'au bon vouloir de ce qui surgit en lui.

Cependant, en parlant d'une écriture au fil de la mémoire, aussi bien "de scènes-fragments jetées dans le présent du livre, comme une donne hasardeuse par la main du temps", est-on en droit de nier toute dimension structurante ? Simon est conduit bien sûr par des exigences de lisibilité. Mais surtout ne peut-on penser que là où la mémoire fragmente, l'obsession (d'une image, d'une énigme) fédère ? Il ne s'agit pas de parler avec Cézanne d'une "logique des sensations organisées", bien subjective et donc très difficilement repérable, mais de nuancer l'idée de l'abandon de tout ordre.

A de nombreuses reprises, Claude Simon a présenté la mort du capitaine de Reixach comme "l'image-mère du livre", celle dont "tout le roman est parti". Dans Le Jardin des Plantes, il désigne même cet épisode, comme "le seul traumatisme psychique qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés". Il semble donc que cette scène non seulement justifie le roman, en ce qu'elle en est le point de départ, mais également lui donne une fonction herméneutique (Quelle est la signification de cette mort ? Qui en est responsable ? Est-elle prophétique d'une autre mort, celle de Georges ?) Et la structure puisqu'elle l'ouvre, le ferme, et revient de manière récurrente. Qualifiée par Dallenbäch de "centre obsessionnel" du roman, la mort de Reixach instaure tout à la fois une périodicité et un enjeu qui font de La Route des Flandres une sorte de voyage au bout de l'énigme. Ainsi la disparate est-elle peut-être destinée à faire sens, la structuration en puzzle des scènes-fragments mimant la complexité de l'enquête[1]. Nous retrouvons d'ailleurs de celle-ci toutes les composantes : le rapprochement entre cette mort et une autre (celle du Conventionnel) doit expliquer l'une ou l'autre; Georges recueille les témoignages, les indices; avec l'"aide" de Blum, il élabore des hypothèses; enfin, la nuit d'amour avec Corinne, traitée d'ailleurs chronologiquement, doit permettre une élucidation finale, la structure du livre en trois chapitres ayant annoncé une dialectique qui, nous le savons, avorte. Dans cette perspective, il est sans doute possible de considérer l'abandon du titre premier (Description fragmentaire d'un désastre) comme l'abandon d'une conception totalement

[1] Lucien Dällenbach, "La question primordial", in Claude Simon, Minuit, 1987.

désordonnée, au profit d'une linéarité qui, si elle n'est pas le fil du temps, est peut-être le fil de l'énigme. Claude Simon a pu ainsi à de nombreuses reprises, et notamment lors du colloque de Cerisy, en 1971, expliquer comment son livre qui s'élaborait seul, a fait l'objet à un moment donné, par l'utilisation de couleurs, d'un travail de collage, montage, destiné en particulier à équilibrer les apparitions des personnages. Un a posteriori de l'écriture a donc nuancé "le présent du livre", livre dans lequel symétries et répétitions sont facilement repérables.

Ainsi le récit d'Iglesia, fractionné en trois séquences, alterne avec l'attaque de l'escadron. Cette composition fait bien évidemment sens qui duplique la défaite de Reixach : battu lors de la course à l'hippodrome (par tous ses rivaux : les autres jockeys et Iglésia), il est abattu par les Allemands et indirectement par ses "traditionnels traditions". Le roman met par ailleurs en place de très nombreux schémas binaires qui instaurent des jeux d'échos par similitudes ou oppositions : similitudes de destins (la mort des deux chevaux ; le suicide des deux Reixach ; l'infidélité et le veuvage de Corinne et Virginie ; la parole et l'écriture incessantes de Sabine et Pierre...) ; opposition de personnages (Blum le concret et Georges le littéraire ; Reixach le maître et Iglesia l'esclave ; la jeune fille et la vieille femme...). Des schémas ternaires compliquent parfois ces correspondances : les trois figures féminines à la fois vierges et, selon le mot de Blum, "putains" ; les trois suicides ; les trois narrateurs, Blum, Georges et Iglésia... Claude Simon a pu ainsi utiliser la métaphore du trèfle pour expliquer la composition de son livre, métaphore qui dit bien à la fois le centrage (la mort de Reixach), la circularité (le bégaiement du temps) et les parallélismes (les schémas dont nous parlions à l'instant). Il convient donc de nuancer l'idée d'"une donne hasardeuse par la main du temps", car le récit simonien, s'il s'éloigne grandement du roman traditionnel, et ne se structure pas sur la chronologie qu'il fait au contraire éclater, ce récit s'organise cependant selon une disposition esthétique pensée.

Simon, d'ailleurs ne peut aller contre une linéarité de l'écriture et de la lecture. Ainsi la ponctuation qui, si elle est mise au service de la cadence, ordonne cependant les énoncés et marque le passage des fragments. De même les transits qui, non appuyés, déroutent le lecteur, mais gardent quelque chose d'explicatif, justifie le passage de telle chose à telle autre chose nouvellement surgie, ce que la conscience ne fait pas. Simon a tenté dans son dernier roman, Le jardin des Plantes, de pousser plus

loin encore cette poétique de la fragmentation et du présent de l'écriture, notamment en menant de front plusieurs textes, mais cela n'a été possible que sur une soixantaine de pages. Des exigences de lisibilité durable comme la présence constante d'un narrataire (Blum, Corinne, Georges lui-même...) ne peuvent permettre ce que seul le monologue intérieur, en tant que texte court et destiné à soi, permet : disparition totale de la ponctuation ; éclatement de la composition et absence de transits.

En ouverture d'un article qu'il consacre à "La temporalité chez Faulkner", J-P Sartre se pose la question suivante : "Pourquoi Faulkner a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux ?" Pareille interrogation saisit le lecteur de La route des Flandres. En effet, le roman de Claude Simon fractionne et alterne près de dix situations temporelles différentes, et cela selon un ordre qui semble a priori aussi hasardeux qu'un brassage de cartes. De toute évidence, en refusant l'intrigue, cette grille conventionnelle posée sur la vie que dénonce le Nouveau Roman, la volonté de Simon est avant tout de se libérer des exigences de contiguïté qu'imposait la double emprise de la causalité et des horloges, libération qu'il pousse au plus loin.

A une conception linéaire du temps, que sous-tend la conviction d'un progrès, cette fonction donnée à l'Histoire par un désir inhérent au cœur des hommes, se substitue un principe de discontinuité et de simultanéité qui s'oppose à la conception d'un temps vectorisé. Le sentiment de lecture qui en résulte est ce "présent démesurément agrandi" que Sarraute appelait de ses voeux dans L'Ere du soupçon. "La Route des Flandres" est pour Georges, le héros simonien, l'expérience de la guerre, c'est-à-dire du temps qui tue. C'est aussi bien l'expérience du temps tué, c'est-à-dire d'une faillite de la chronologie. Si le temps est "assassiné" pour reprendre le mot de Malcolm de Chazal, c'est d'abord parce que les personnages errent dans une sorte de nébuleuse temporelle, temps qu'ils ne peuvent mesurer autrement qu'à la toise de la dégradation et de la mort. Un mot de Georges dans le wagon à bestiaux lui donnera son titre : "le temps n'existe pas" (p19). Mais la mutilation du temps dans La Route des Flandres, c'est aussi l'impossibilité de recourir à un passé familial ou collectif assuré et linéaire. Dès lors le roman peut mettre en place une autre temporalité où le temps de la remémoration prime sur le temps remémoré. Construit sur une architecture mnémonique et sensorielle, il s'installe dans "le temps de l'écriture".

Le héros simonien ne parvient jamais à se positionner d'un point de vue temporel en raison d'une disjonction entre : d'une part, le temps réel dont il n'a que des indices faillibles et indirects, d'autre part, le temps qu'il perçoit, temps lui-même problématique puisque paradoxal, nourri du double sentiment de l'accélération et de la permanence. Dès lors le héros est conduit à considérer que le temps, selon un autre mot de Georges, n'est plus d'aucun usage[1]. Le temps réel ou "Quelle heure est-il ?... Comment savoir ?" : à chaque fois qu'il s'agit de savoir l'heure qu'il est, ni Georges ni aucun de ses compagnons n'use d'un instrument traditionnel de mesure du temps. Le parcours des aiguilles n'est approché que par de savants calculs qu'autorisent des indices fortuitement donnés au gré de leur errance jugés incertains et marqués négativement. Il peut s'agir d'indices divers, rencontrés une ou deux fois: du jeu des ombres: p 279, du jour qui se repère à un moindre noir : p 262. Il s'agit plus souvent d'indices récurrents: les quatre rencontres avec le cadavre du cheval qui toutes se font le même jour (17 mai 40), entraînent à chaque fois une réflexion sur le temps écoulé mais qui ne permet cependant pas un résultat assuré : p25, p100, deuxième rencontre - présence de mouches : p228, troisième apparition - absence de mouches p 290. Une appréhension plus large du temps qui passe est permise par la vision de la mort en marche sur le visage de Blum : p88, p265, 266. Si Blum est, comme le cheval, un miroir symbolique parce que porteur des marques du temps qui coule et donc en même temps prophétique de la mort qui vient, Georges a deux reprises est confronté à un miroir réel : p105 ; "dans la maison de l'homme-cadavre, il ne se reconnaît pas avec sa barbe de huit jours". Ainsi, on le constate, Georges ne se situe dans le temps (et encore très difficilement, sans certitude) qu'en fonction de l'amenuisement du vivant dans tout ce qui l'entoure. Aux aiguilles d'un temps incontestable mais abstrait, il substitue l'aune moins précise mais autrement plus concrète de la corrosion, de la putréfaction et de la disparition de toutes choses. p235 : "dans le fossé où il se cache, il remarque le grillage de fer galvanisé pas en meilleur état, quoiqu'il ait apparemment été remplacé à une date assez récente [...] car il n'était pas encore rouillé...". Par ailleurs, lorsqu'ils surgissent, ces indicateurs défient toute logique temporelle car, s'opposant à un sentiment général de présent perpétuel, ils semblent témoigner d'une étrange accélération. A plusieurs reprises Georges exprime le sentiment d'une étrange accélération du temps que provoquerait la guerre. p41 : "Vision de visage dans un bout de miroir (grange) une

[1] Lucien Dällenbach, "La question primordiale", in Claude Simon, Minuit, 1987.

espèce d'étonnement de malaise de répulsion (comme celle qu'on éprouve à la vue d'un cadavre comme si la bouffissure la décomposition s'était déjà par avance installée... Les hommes : leurs visages précisément ridés...".

A ce sentiment sporadique d'un temps (toujours celui de la dégradation) qui s'emballe, s'opposent des arrière-plans constants qui agissent comme des facteurs unificateurs eu instaurent un temps pour ainsi dire immobile (p114) : **La pluie**, p60: "tombant toujours et peut-être depuis toujours", p65: "grise, continue, patiente". **Les bruits de la guerre**: "le martellement des sabots des chevaux qui semble le cheminement même du temps, c’est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni repère, la parole des hommes (dans quelque lieu que se trouve Georges), souvent agressive ou douloureuse, fade mais incessante", p261 : "un même ruissellement obstiné multiple omniprésent qui semblait ne faire qu'un avec l'apocalyptique le multiple piétinement des sabots sur la route..."

A la conception idéale d'un temps chronologique (Sartre nous dit bien qu'il ne s'agit pas d'un pléonasme), portée par la foi en un progrès de l'Histoire, La Route des Flandres substitue un temps immuable et négatif, mesuré à l'aune de la matière, ou plus exactement de sa dégradation. Les personnages du roman font l'expérience d'une double dépossession temporelle : incapables de se situer dans le temps qu'ils vivent ou le passé qu'ils tentent de remonter, qu'il soit familial ou collectif ne leur est offert que fractionné et/ou sans cesse récusable, porté par un caquetage de femmes et contraint à un éternel retour, celui du suicide et de la guerre, donc celui de la mort.

En regard de cette faillite vécue de la chronologie, le roman s'installe dans le présent de son écriture qui en fragmente les épisodes. Aussi peut-on revenir à Sartre et à Faulkner, le premier disant de l'œuvre du second: "le présent surgit on ne sait d'où, chassant un autre présent ; c'est une somme perpétuellement recommencée". Sartre place Faulkner avec entre autres Proust, Joyce, Virginia Woolf, dans le cercle des écrivains qui ont "mutilé" le temps.

" Telle œuvre est le fruit de longs soins (...) Elle a demandé des mois et même des années de réflexion et elle peut supposer aussi l’expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l’effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. En deux heures, tous les calculs du poète (...) tous ces actes de foi, tous ces actes de choix, toutes ces

transactions mentales viennent enfin (...) frapper, éblouir ou déconcerter l’esprit de l’*Autre*"

Louis Hay

CHAPITRE 3

LIRE ET ECRIRE

Où commence la littérature ? La question, trop souvent, se perd dans le ressac des interpellations qui déferlent sur le livre, depuis celle, d'abord, faussement symétrique : où va la littérature ? Jusqu'à : à quoi sert la littérature ? Pourquoi la littérature ? Qu'est ce que la littérature? Et ainsi sans fin. Une différence, pourtant : toutes ces questions admettent, et ont reçu en effet, une profusion quasi infinie de réponses. Celle du commencement n'en connaît que deux. La première est donnée en partage à tous : la littérature commence avec la lecture. C'est à l'instant où il ouvre le livre que le lecteur entre dans l'univers des mots. Il va l'habiter le temps de la lecture et en sera habité à son tour. La force de la lecture emporte alors toute faiblesse du texte. La royauté du lire a été, un temps, hypostasiée par la théorie critique au point d'oblitérer le texte et voir dans la lecture l'unique réalité des faits littéraires. On connaît la thèse radicale de Sartre : "*L'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur*"[1]. À en croire Barthes, toute la poétique de Mallarmé consiste à mettre le lecteur à la place de l'auteur. Le livre n'est plus dans ce qui est écrit, mais dans ce qui est lu et un singulier emploi du langage permet de parler d'une re-création là ou toute création est bannie. Le lecteur va à la rencontre d'un miroir, objet surgi de nulle part, vide tant que nul visage ne s'y est penché : image magique plutôt que pensée intelligible de l'art et qui frappe tout commentaire d'inanité. Comment, sans troubler la vision, superposer au reflet du lecteur un visage étranger ? De là, les difficultés d'une critique des lectures. Elle ne peut parler du lecteur dans sa réalité singulière : sa lecture est à proprement parler inconnaissable ; à la différence de l'écriture, elle s'évanouit sans laisser de trace et le critique n'a d'autres objets que les pratiques sociales (histoire du livre) ou les témoignages des critiques qui l'ont précédé (histoire de la réception). Sous couleur de parler de lecture, elle peut parler du texte (c'est dans cet entre-deux que se glisse volontiers une critique du clair-obscur), mais ce point de vue ne va pas de soi. Or, on peut parler du texte pour instaurer son sens : "instituer l'œuvre en totalité momentanée de significations". Dira L. Jenny. La "solitude souveraine de l'écrivain" (l'expression est de J. Derrida, qui la dénie) transférée d'abord de l'auteur au lecteur, passe ainsi aux mains du critique. Mais c'est évidemment une régression aux origines, à la tradition théologique de l'herméneutique. On peut, au rebours, récuser toute autorité et se faire lecteur parmi les lecteurs : "la critique n'est qu'une forme écrite de la lecture". Écrit J.

[1] Jean-Paul Sartre, "Qu'est ce que la littérature", 1947.

Roudaut ; propos d'écrivain puisque la lecture redevient écriture - et il est vrai que les plus belles "lectures" sont souvent celles des écrivains. Devant le livre réduit à un effet sans cause, la critique est au rouet.

Pourtant, une seconde réponse existe, en vérité plus ancienne et que tient dans sa main l'écrivain : la littérature commence avec l'écriture. Cette reconquête d'une origine est de grande conséquence. Elle donne à l'œuvre un auteur, à l'acte d'écriture un destin (qu'il soit d'échec ou d'aboutissement) et au livre l'histoire d'une venue au monde. Elle fait communiquer l'espace du dedans avec l'espace du dehors, fait de la création et de l'œuvre une réalité d'un seul tenant et ouvre ainsi la voie à une critique qui soit d'intelligence et non d'autorité ou d'empathie pure. Pour qu'une telle réflexion puisse se déployer, il faut voir clair dans ce qui différencie le monde de l'auteur et celui du lecteur - et comment le critique peut tenir les deux bouts dans sa main.

La demeure de l'auteur est ce "château magique du dire et du taire"[1] dont parle Aragon : surgi avec le premier mouvement de la plume, il s'évanouit quand elle s'arrête. Il en est de même de la lecture : le livre est pris et quitté et, comme l'écrivain, le lecteur est seul, silencieux et entouré de tous les livres qu'il a lus. On voit bien comment, dans le couple de l'écrire et du lire, les deux versants de la littérature se font face. Mais seule une erreur commune permet de les confondre. Avec l'auteur, le lecteur ne partage ni le labeur de la langue, ni l'inquiétude de la forme, ni "l'éclat, décision fulgurante, présence" de la création ou l'incertitude de l'aboutissement. C'est encore l'écrivain qui, seul, habite le temps de l'écriture : celui de l'amont, du livre d'avant le livre, celui du parcours, du temps des possibles, celui de l'achèvement, long ou bref, incertain ou parfait. La durée de la création ne sera jamais celle de la lecture :

> "*Telle œuvre est le fruit de longs soins (...) Elle a demandé des mois et même des années de réflexion et elle peut supposer aussi l'expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l'effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. En deux heures, tous les calculs du poète (...) tous ces actes de foi, tous ces actes de choix, toutes ces transactions mentales viennent enfin (...) frapper, éblouir ou déconcerter l'esprit de l'*Autre"[2]. SO

[1] Louis Aragon, "la revue littéraire", 1919. (Avec André Breton et Philippe Soupault).
[2] Ibid.

De là encore le paradoxe de Julien Gracq : "*Un écrivain – on l'a souligné - ne peut jamais* lire *un de ses livres puisqu'il l'a écrit, lentement, péniblement*"[1]. Cet effort sera jouissance et souffrance, mais toujours "*nécessité intérieure, impérieuse (…) non pas une question de vie, mais de survie*" écrit Aragon ; Martin Walser le dit d'un mot : "*Tant qu'on écrit, on est sauvé*"[2]. C'est cette vie dans l'écriture que la critique a prise pour principe de dissocier de la vie quotidienne. La distinction est classique, désormais, mais brouille pourtant la réalité si elle se fait coupure. En voulant déduire l'œuvre de la biographie, l'histoire littéraire s'était engagée dans une impasse. En dressant entre elles un mur, la critique a masqué un temps de la vie : celui que l'écrivain passe au "château magique" et qui, bien souvent, envahit ses heures et ses jours. À fréquenter les manuscrits, on se demande s'il ne faut pas inverser notre vision et inscrire la forme de l'écriture dans le dessin d'une vie. Le fantôme de Flaubert vient à notre rencontre : "*Ma vie est un rouage monté qui tourne régulièrement…je suis un homme-plume*". Comprendre cette existence n'est pas attenter à l'existence autonome du texte : écrire est une manière de vivre (de survivre, dit Aragon), mais le texte n'est jamais le vécu. Il est le produit d'un mouvement de l'esprit (pensée, pulsion, réaction) qui se fait forme et que met à jour le travail de la plume. Ce passage de l'esprit à l'acte est décrit avec acuité par Paul Valéry :

"*Cette fin est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non*"[3].

À cet instant précis, lorsque la plume touche le papier, la page s'ouvre à l'écriture, et la littérature commence. Il en advient alors comme de la petite sirène d'Andersen : elle renonce à la voix pour le silence et obtient en échange d'autres dons. En se faisant écriture, la parole cesse de résonner, cesse aussi de vivre dans un échange avec d'autres (on dit bien que ce silence et cette solitude restent animés par le souffle de la voix et la présence de l'interlocuteur, mais ils demeurent cachés). En revanche, le silence a ses propres pouvoirs. Il peut exprimer ce qui ne saurait être dit à voix haute : "*Quelque chose ne pouvait être dite; il fallait l'écrire* "[4]dit M. Walser. "*L'écriture tient*

---

[1] Julien Gracq, "En lisant et en écrivant", Paris José Corti, 1981, p. 78.
[2] Martin Johannes Walser, "Wie und wovon handelt Literatur?", (Comment agit la littérature et de quoi traite-t-elle ?), 1973.
[3] Paul Valéry, "Regards sur le monde actuel", p. 186.
[4] Ibid.

de plus près à la pensée que la parole". Note J. Joubert, en anticipant les modernes débats sur le rôle de l'écrit et de l'oral dans la pensée des hommes. La solitude est aussi une force. Elle ne voit que de loin l'œuvre, le genre, l'école, bref les filières par lesquelles elle passera (ou non) pour répondre (dans la double acception) à l'esthétique de son temps, aux contraintes de la publication, bref, à tout l'appareil de sa socialisation. L'écriture des origines se déploie dans une liberté première qui donne son souffle à l'œuvre et la lance, parfois, d'un premier jet plus vif que le texte. Littérature déjà, mais littérature du seul écrivain, vécue dans les moments où elle est au plus près du corps. Violence première chez Flaubert :

"*Ordures. Lampe qui a l'air d'une tâche de sang. De temps à autre, de petites flammes bleues, vertes ou colorées de jaune voltigent, produit des émanations gazeuses. Un propriétaire de province innocent, tué par un garde national à travers les grilles. Sa cervelle reste collée sur le baquet et le corps étendu pendant 12 heures*". Le garde national dit : "*Bon, je vais écrire à ma femme que j'ai tué un joli pierrot*"[1].

La notion d'œuvre, mise en question dans la théorie littéraire par une postulation philosophique, est ici bousculée par l'écrivain. Les manuscrits le confirment à toutes les époques: strophes errantes dans les brouillons de Pétrarque comme dans ceux des poètes expressionnistes, fragments en attente d'une composition chez Pascal comme chez Heine ; de nos jours, les poètes en témoignent encore. Aragon rappelle qu'en un moment d'incertitude il a battu les pages du Fou d'Elsa comme des cartes à jouer. Et à la question "Qu'est ce qui précède les poèmes ?". Yves Bonnefoy répond :

"*Dès le début de mon travail, je me suis trouvé dans cette situation où un groupe de mots s'offrait à mon attention mais sans qu'il pût s'articuler de façon analysable avec d'autres de même sorte, qui auraient pu constituer avec lui ne serait ce que le projet d'une signification*"[2]. La plage de silence blanc qui se dévoile à l'auteur est à la fois un défi, un espace de liberté et un instrument de son pouvoir quand il la tient sous sa plume. Cet outil, simple au point que les millénaires l'ont à peine touché, suffit pour exercer un art magique : l'art de peindre la parole. À la différence de la voix, il permet au même moment de suspendre le langage et de le perpétuer. Le mot acquiert

[1] Gustave Flaubert, "Bouvard et Pécuchet", Paris, Gallimard, 1945, p. 122.
[2] Yves Bonnefoy, dans la revue : "l'Ephémère", 1966-1972, p. 159.

ainsi une forme propre, une substance matérielle et visible; désormais, comme le note Paul Ricœur, "il faut une force pour l'anéantir"[1]. À la différence du parler, l'écrit se rend maître du temps, permet d'en remonter le cours, de revenir sur un énoncé, de le faire bifurquer dans d'autres directions, de lui donner une forme nouvelle et mettre l'ancienne en mémoire.

Du coup, nous voyons d'un œil neuf le tracé qui fait surgir les mots. Par cet acte, le mouvement de l'esprit s'inscrit dans l'univers sensible : entre l'écrivain et la page, un face à face s'instaure par lequel la littérature advient au monde. Cette "espèce de prodige" que constitue l'acte d'écrire a toujours occupé la pensée des écrivains, pour la dominer au cours du XXe siècle. Mallarmé le clairvoyant l'annonce, dès 1894 : *"(...) dans les bouleversements tout à l'acquis de la génération récente, l'acte d'écrire se scrute jusqu'à l'origine*"[2]. L'année suivante, un porte-parole de la nouvelle génération – il a vingt-cinq ans - fait de l'aventure littéraire le sujet d'une œuvre : Paludes. L'écriture est dominée par une nouvelle vision de son art : les mots l'emportent sur les choses, ce qui est dit compte moins que la façon de le dire. Et du coup, le destin de la littérature ne se joue plus entre le lecteur et l'œuvre "cette idole immobile qu'il adore pour elle-même" (la formule est de Proust), mais entre l'artiste et sa création : "le faire comme principal et telle chose faite comme accessoire, voilà mon idée" écrit Valéry en 1926 et, la même année, Gide crée d'un même mouvement un roman et son double, voir son triple : Les Faux-Monnayeurs, "Le Journal d'Édouard" et Le Journal des Faux Monnayeurs. Édouard existera pour dire au lecteur : *"(…) l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui - même, elle aura pris sa place et c'est tant mieux*"[3].

En 1937, Valéry regrette, devant le public du Collège de France *"(...) que la forme d'activité intellectuelle, qui engendre les œuvres mêmes, soit fort peu étudiée ou ne le soit qu'accidentellement et avec une précision insuffisante*". La même année, il souligne que "l'invention elle-même" se lit dans "Le manuscrit original, le lieu de son l'écrivain regard et de sa main, où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage (...) tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable". Un objet littéraire inédit, une méthode nouvelle d'investigation étaient montrés à la critique. Mais celle-ci allait encore piétiner sur le seuil de la découverte, alors que la

[1] Paul Ricœur, "Temps et récits", (trois tomes publiés entre 1983 et 1985, p. 182.
[2] Stéphane Mallarmé, "Le Livre", 1893, p. 175.
[3] André Gide, "Les Faux-monnayeurs", la Nouvelle Revue française (NRF), 1925, p. 89.

littérature poursuivait son chemin. À la suite de cette invitation, Aragon remettait symboliquement aux chercheurs les clefs de l'écriture : ses manuscrits et documents de travail, ceux, en même temps, d'Elsa Triolet. Son geste est devenu le symbole d'une nouvelle alliance "entre créateurs et chercheurs" comme les nomme son discours : "D'un grand art nouveau : la recherche".

Mais pour la critique, c'est avant tout le début d'une nouvelle aventure ; la plongée dans un monde inconnu dont la découverte frappe d'étonnement et de surprise quiconque y fait pour la première fois effraction. Le champ de l'écriture s'offre comme un champ de bataille où les combats de la plume ont inscrit leur trace sur tout ce qu'ils ont frôlé. Ces documents sont d'une extraordinaire diversité et appartiennent à toutes les étapes et tous les états du travail, dossiers, carnets, esquisses, plans, brouillons. Mais dès que la pensée ou l'imagination les a touchés, tous, du document inerte – dictionnaire, rapport – jusqu'à la page inspirée, se trouvent doués de vie et convoqués à jouer leur rôle dans un projet d'écriture. À leur tour, ces projets varient d'un écrivain à l'autre, depuis la visée d'un édifice à bâtir jusqu'à la vision d'un vide à combler, d'une blancheur à effacer. Vers ces horizons changeants s'élance ce que l'on nomme un parcours d'écriture – réminiscence, involontaire peut-être mais parlante, du parcours d'obstacles. C'est tantôt un caillou, quand le poète bute sur un terme : dans le poème "Une étoile tire de l'arc", Supervielle bronche sur le vers "Dans leur délire intérieur". Il suscrit « délire » par « miracle » et celui par « silence » ; le souscrit par « vertige », puis, de ligne en ligne, par : « lumière » ; « vertige » ; « douceur » ; « vertige » ; « ivresse » ; l'hésitation se clôt sur « vertige », tenté et refusé trois fois. Tantôt c'est la visée entière qui bifurque : Le rivage des Syrtes, qui allait au devant d'une bataille navale, se clôt (ou demeure ouvert ?) sur le retour d'Aldo à Orsenna. La partie n'est jamais gagnée d'avance et la menace de l'échec pèse sur chaque instant de l'écriture. Pourquoi, dans l'œuvre des plus grands, cet effondrement unique par quoi se solde, malgré l'acharnement de l'auteur, le Felix Krull de Mann ou La Route de Gracq ? Il faut répondre à ces questions pour déchiffrer l'extraordinaire leçon de littérature que nous donnent les manuscrits. La subtile mécanique qu'ils laissent entrevoir met en jeu des éléments que nous désignons grossièrement en parlant de sens, de rythme, de mots, d'images, d'horizon. Nous ne les devinons que de façon hasardeuse : Zola, ce grand constructeur d'échafaudages, ce maître du programme et de la composition, déclare dans une interview : "Quand j'écris, la phrase se fait toujours en moi par euphonie.

J’entends le rythme de la phrase, je me fie à lui pour me conduire". L’esthétique de l’écriture est une esthétique de la totalité : ses composantes interagissent à chaque instant et engendrent à chaque instant une nouvelle constellation textuelle. Les sources de ce mouvement ont, pour chaque écrivain, un autre nom – "inspiration et calcul", "organisation et spontanéité" - mais désignent toujours le même couple de forces que Gracq emprisonne dans une formule unique : "les dons de la langue et les exigences du jugement". Cette double désignation de la langue et de son usage spécifique décrit la poéticité selon la définition originelle de Roman Jakobson : "*les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur valeur propre*". L’inscription exhibe la trace d’un événement esthétique que l’écriture a objectivé, un événement qui appartient au langage et le met en mouvement au service de l’art. Par là, dès l’origine et quel que soit son niveau de textualisation, l’écriture appartient à la littérature : un devoir de critique se trouve institué.

Nul ne saurait revivre une expérience que l’écrivain a vécue seul, puis dépassée et laissée derrière lui. Ce que le critique observe, ce sont les indices visibles d’un travail, ce qu’il déchiffre, ce n’est pas le mouvement d’un esprit, mais les traces d’un acte : non ce que l’écrivain voulait dire mais ce qu’il a dit. L’inscription exhibe la trace d’un événement que l’écriture a objectivé, un événement qui appartient au langage et le met en action au service de l’art. Entre cet événement et "les mouvements désordonnés de l’esprit" dont parle Valéry existe un lien paradoxal puisque l’écriture procède de l’esprit qui la met en mouvement et l’oriente, mais en même temps, elle s’en détache et ne permet plus d’y revenir.

Un écrit n'existe que par une configuration simultanée de mots; dans le moment qui suit, un ajout, une suppression auront remodelé la figure et déplacé le sens. Pour autant, l'écriture n'est pas un simple clignotement d’instants. Elle est guidée par une force qui se déploie dans des configurations différentes chez chaque auteur, mais puise toujours son énergie dans la conjonction du calcul et de la spontanéité. L'enjeu, pour le critique, est de comprendre l’action de cette dynamique, de saisir le mouvement qui traverse l’écriture et par lequel la genèse instaure ses significations. La forme d’une écriture peut marquer les époques d’une vie, révéler les étapes.

Le XXe siècle tout entier sera habité par l'écriture sur l'écriture, tantôt « Journal », tantôt « Roman du roman », toujours récit d'un travail que Gide, Roussel, Thomas Mann et leurs contemporains vont exhiber dans son individuelle et souvent contradictoire vérité. Le critique est pris par la main et conduit à travers l'univers singulier de chaque écrivain par un chemin tout jalonné de cailloux : documents privés (correspondances, journaux) ou publics (manifestes, théories esthétiques) qui appellent à leur tour l'analyse, mais étendent le champ de la recherche bien au-delà du manuscrit. De l'écrivain, le critique se fait un allié plus puissant encore lorsque l'auteur se transforme d'un être de papier en être de paroles. Les discussions de la fin du siècle ont, à cet égard, marqué un tournant dans les rapports entre création et critique. Ce moment a vu naître une pensée enfin partagée de la littérature comme création en marche. Ainsi se réalise le vœu de Gœthe : c'est le poète qui conduit au pays de la poésie ceux qui veulent la comprendre[1]. Cette expérience inédite a profondément marqué et a donné une nouvelle épaisseur à la critique génétique. Mais l'expérience n'est pas toujours sans péril : qui a cru suivre, dans le manuscrit, le chemin de l'écriture, apprend parfois de l'auteur qu'il s'est trompé de route et pris dans un roncier. Du moins saura-t-il s'en défier la prochaine fois.

Pour sa part, l'écrivain n'est pas l'historien de son travail. Cette affirmation revient souvent sous la plume ; ainsi du poète Enzensberger : "*L'écrivain seul possède le souvenir. Mais le possède-t-il vraiment ?*"[2]. La confrontation de la parole de l'auteur avec le témoignage du manuscrit nous apprend que la vérité de la mémoire n'est pas toujours la vérité de l'écrit. La littérature a plusieurs visages ; elle les montre tour à tour à l'écrivain qui la vit, au lecteur qui déchiffre sa propre partition, au critique qui tente de saisir à la fois écriture et lecture. C'est la configuration que décrit Martin Walser :

"*On est toujours opaque à soi-même (…) Si une analyse éclairante des manuscrits permettait de montrer comment, dans l'écriture, l'organisation intervient au service de la spontanéité, elle donnerait à voir quelque chose qui échappe à l'écrivain. Les auteurs auraient ainsi contracté à leur tour une dette de reconnaissance à l'égard de cette discipline*"[3]. Cette offre fraternelle et ce partage désignent clairement le rôle et

---

[1] Johan Wolfgang Von Goethe, "De l'architecture allemande", 173.
[2] Hans Magnus Enzensberger, "Défense des loups" (Verteidigung der Wôlfe), 1957, p. 47
[3] Martin Johannes Walser, "Er fahrungen und Leserfahrungen"(Expériences et expériences de lecture), 1968, p.126.

le devoir de chacun. Mais le critique n’a pas seulement un autre regard que l’écrivain. Il voit aussi autre chose.

L'écrivain a lu tous les livres, mais n'a connu d'autre manuscrit que le sien. Sa page bruit de tous les échos du monde et de la littérature; elle donne à voir comment ils ont été, non pas reflétés (comme on dit trop vite) mais transsubstantiés. La vertu d'une réflexion génétique est d’ailleurs de déplacer l'attention des « sources » vers les modalités de la transfiguration. Mais l’écriture ne voit jamais l’écriture. Ce serait d'ailleurs peine perdue : quand le hasard montre à l’auteur le manuscrit d’un autre, il est d’ordinaire frappé de stupeur par une manière si différente de la sienne. Double impossibilité à l’existence de courants ou d’écoles pour les façons d’écrire. Une écriture ne connaît d’autre loi que la sienne. Elle donne à chaque auteur une voix qui n'est qu'à lui. Peut-être faut-il croire, avec Johann Paul Richter, que chaque écrivain n'écrit jamais qu’un seul livre, celui qu’il est seul à connaître ? En revanche, d’un écrivain à l’autre, les manières varient prodigieusement. De l'obsession documentaire et programmatrice qui joue de tous les instruments dossiers, notes, ébauches, scénarios, listes de personnages, plans jusqu'à l'abandon complet à l’écriture, qui laisse sourdre librement sur la page "les dons de la langue" (simples mot parfois) et attend le surgissement des configurations premières. Cette floraison de formes, toujours diverses et parfois tout à fait surprenantes, fascine à jamais qui les a vus et ne cesse d'éveiller sa curiosité. Dans l'étude de chaque œuvre, de tout écrivain, il est toujours confronté au singulier. Mais non à l'unique. Les formes de l'écriture ne sont infinies que dans leur détail, non dans leur principe. Les explorations, au long cours ou au cabotage, conduites jusqu'ici à travers les manuscrits, ne livrent qu'une cartographie bien incertaine encore, si on la compare à la vaste mappemonde du livre imprimé. Certains contours s'y ébauchent toutefois et font apparaître des rapports caractéristiques entre calcul et spontanéité dans l'écriture. Ils dessinent une typologie des pratiques qui situe et éclaire la spécificité de chaque écrivain. Celle-ci, en retour, enrichit et vérifie une vision générale de la création. L'écriture s'empare ainsi d'un instrument qui n'a pas été crée pour son service (mais pour celui du calcul) et dont l'évolution future est objet de débats. Les interférences entre un outil inédit et les exigences de la création vont donc apporter une contribution nouvelle à notre compréhension de l’écrit. Le changement le plus radical réside peut-être dans le fait que, pour la première fois depuis Gutenberg, une innovation concerne la diffusion du texte (en même temps que l’écriture). Les

effets de ce changement sont encore loin d'être pleinement déployés, mais ils touchent à une étape essentielle, celui du passage de la littérature des écrivains à celle des lecteurs. Cette étape est le lieu d'une double transition : de l'écriture à l'œuvre, de l'œuvre au livre. Chacun de ces moments est un lieu de conflits et de turbulences autour desquelles s'affrontent des positions divergentes. Et parfois chez un même écrivain. Dans ses Cahiers, le jeune Paul Valéry écrit : "*Une œuvre littéraire représente surtout le dernier instant de sa composition ; celui où l'auteur l'a relue et acceptée de soi définitivement*". Vingt ans plus tard, dans les Cahiers toujours, on peut lire : "*Un poème n'est jamais achevé. C'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public*". Voilà définies, par leur opposition, deux positions extrêmes de l'écrivain face à l'achèvement. On sait que l'idée d'un achèvement accidentel, d'une œuvre qui "n'existe qu'en acte" sera désormais un sujet privilégié de sa réflexion sur l'art. Qui cherche à suivre ce parcours, pourra y voir la marche d'un poète vers sa vérité. Mais on peut aussi y distinguer deux pôles accomplissement ou abandon entre lesquels, toujours, une tension s'instaure. Julien Gracq en désigne peut-être, en hésitant, le précaire point d'équilibre lorsqu'il écrit : "*c'est bien la* réalisation *qui seule peut apporter le sentiment de plénitude (fugitif) que l'art procure quelquefois*"[1].

Chaque écrivain vit différemment le passage de l'écriture à l'œuvre et la diversité de ces expériences discrédite la légende d'une épiphanie qui illumine l'œuvre à l'instant de sa perfection ultime. Perfection d'ailleurs en suspens, parfois jusqu'au terme d'une vie : depuis Montaigne et Ronsard, la liste est longue d'auteurs pour qui la publication n'a pas fermé le livre. Mais elle constitue un seuil, parfois récusé, parfois dédaigné (distance de Mallarmé : "*le volume (...) ne réclame approche de lecteur*"), souvent consenti de mauvaise grâce :

"*Je jouis continûment, sans fin, sans terme de l'écriture (...). Mais dans notre société, il faut bien* terminer *une marchandise. Pendant que j'écris, l'écriture est ainsi à chaque instant aplatie, banalisée, culpabilisée par l'œuvre à laquelle il lui faut bien concourir*"[2]. dit Roland Barthes, exprimant un sentiment souvent partagé. Mais pas toujours. Parfois, le passage au livre est revendiqué : *"(J'écris) pour être lu. Je me considère comme un artisan en chambre façonnant cet objet manufacturé destiné à être mis en vente, un livre"* (Michel Tournier). Ou encore Céline : "*Tout ce qui ne finit pas,*

[1] Tiré de la série des sept entretiens retraçant 30 ans de travail de recherche sur l'écriture publié en 2002.
[2] Roland Barthes, "Par où commencer", in Poétique n 1, 1970, p. 7.

c'est du music-hall". Ce n'est pas le texte que le lecteur tient entre les mains : c'est le livre.

1- La narration

La narratologie, terme inventé par Gérard Genette, est la discipline qui repose sur l'étude spécifique de la narration, du récit.

La narration ne concerne pas seulement le genre du roman, mais toutes les catégories de récit. Quoiqu'il y ait une distinction entre les récits fondés sur un référent fictif (roman, conte, nouvelle, etc.) et les récits fondés sur un référent vrai (autobiographie, biographie, mémoires, chronique, ouvrages d'Histoire, etc.), les procédés de la mise en récit sont, à peu de chose près, identiques dans les deux cas. Il faut préciser que la narration n'appartient pas seulement au domaine littéraire ; elle intervient dans la communication en général, qu'elle soit orale ou écrite ; omniprésente, elle apparaît dans les conversations, les journaux, à la télévision, etc. Nous nous intéresserons ici surtout au cas du roman, qui offre une complexité narrative supérieure aux autres genres.

Le processus de la narration prend tout son sens lorsque l'on met en lumière la différence résidant entre l'histoire, qui est le contenu de la narration (faits, états ou sentiments), le récit, qui est le produit de la narration et de l'histoire, et la narration elle-même, qui est la manière dont les faits sont racontés, ou, plus précisément, qui constitue l'ensemble de procédés de la mise en récit. À proprement parler, on ne devrait parler de narration que dans le cas d'un récit diégétique (ou diégèse), qui est la relation de faits se déroulant dans le temps, par opposition au récit mimétique (toute forme d'énoncé qui donne une image synchronique du réel, qui « mime » le réel, comme la description).

Dans l'approche pragmatique du texte narratif, l'accent est porté sur le rapport du signe avec leurs utilisateurs, c'est-à-dire, sur le rapport qui existe entre le texte et son lecteur. Dans la perspective pragmatique d'Umberto Eco, le Lecteur Modèle est défini comme « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » Le Lecteur Modèle, en d'autres termes, c'est le

lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément aux voeux de l'auteur) à toutes les sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné[1].

2- Définition de "l'Ecrivain"

Du latin populaire scribanem, accusatif du latin classique scriba : « greffier, scribe », lui-même du verbe scribere : « écrire ». Attesté en français sous la forme d'escrivein. C'est à partir de 1787 que le terme désigne un auteur de talent. En anglais, writer est attesté au sens de « personne qui produit une composition littéraire » ; le terme peut aussi désigner « toute personne qui écrit ».

1. Personne qui écrit bien. « Un "écrivain", en France, est autre chose qu'un homme qui écrit et publie. Un auteur, même du plus grand talent, connût-il le plus grand succès, n'est pas nécessairement un "écrivain"[2]. »

2. Celui ou celle qui compose des ouvrages littéraires. « Un écrivain garde un espoir même s'il est méconnu. Il suppose que ces œuvres témoigneront de ce qu'il fut.[3]»

Le terme écrivain, dûment employé, a donné lieu à des définitions très différentes sous la plume d'auteurs pourtant de la même période. Ainsi, pour la France des années 1950, il pourrait être intéressant de confronter les réflexions menées sur le métier et la vocation de l'écrivain par Maurice Blanchot, Albert Camus et Jean-Paul Sartre, l'un privilégiant les relations de tout écrivain avec son œuvre, l'autre avec la société, l'autre encore avec l'écriture comme « projet ». Dans L'espace littéraire, Blanchot définit ainsi les rapports entre l'écrivain et son œuvre, perçue comme toujours inachevée : " *celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié*"[4]. Et de commenter encore : "*L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre*"[5]. Se réclamant de Paul Valéry, il fait de l'inachèvement un trait spécifique de l'œuvre littéraire, par opposition à la « fin » qu'imposent à l'écrivain les contraintes éditoriales :

[1] Umberto Eco, "Le Traité de sémiotique générale", (Trattato di semiotica generale), 1975.
[2] Valéry, "Regards sur le monde actuel", p. 186.
[3] Albert Camus, "Mythe de Sisyphe", p. 108.
[4] Blanchot Maurice, "L'espace littéraire", Paris, Gallimard, 1995, p. 247.
[5] Umberto Eco, "Le Traité de sémiotique générale", (Trattato di semiotica generale), 1975, p. 352.

" *À certain moment, les circonstances, c'est-à-dire l'histoire, sous la figure d'un éditeur, des exigences financières, des tâches sociales, prononcent cette fin qui manque, et l'artiste, devenu libre par un dénouement de pure contrainte, poursuit ailleurs l'inachevé* "[1]. Tout aussi artiste est l'écrivain, selon Camus, mais la difficulté de ce qu'il appelle tantôt « art », tantôt « métier », tantôt « vocation » se situe dans sa justification par rapport au reste du monde, de la communauté humaine. Dans son Discours de Suède, du 10 décembre 1957, à l'occasion de sa réception du prix Nobel, il déclare :

" *Le rôle de l'écrivain […] ne se sépare pas de devoirs difficiles ", tel celui de faire retentir « le silence d'un prisonnier inconnu », « par les moyens de l'art ». Dans toutes les circonstances, selon Camus, " l'écrivain peut retrouver un sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il le peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté* "[2].

Sans employer le syntagme d' « écrivain engagé » ou de « littérature engagée », il n'en emploie pas moins le terme engagement en le précisant ainsi :

" *Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression* "[3]. Dans Baudelaire (1947), dans Saint Genet (1952), et surtout dans L'idiot de la famille (1971), Jean-Paul Sartre a longuement analysé le phénomène bâtard qu'est pour lui l'écrivain. Ce qui, selon lui, définit d'abord l'écrivain ce sont les rapports, les mauvais rapports qu'il entretient avec les mots. Flaubert, (L'idiot de la famille)[4] croit aux mots parce que ceux-ci le dominent, par famille interposée. Sartre en conclut que Flaubert sera incapable de se servir correctement du langage. Les mots lui viennent du dehors et s'imposent à lui. Des mots («Tu es un voleur ») dictent son destin à Jean Genet. Écrivain est dès lors celui qui accepte d'être incapable de communiquer avec autrui, sauf avec les mots. Lui-même, Sartre raconte, dans Les Mots (1964), comment dans son enfance il a été touché par la

---

[1] Ibid. p. 76.
[2] Albert Camus Dans son Discours de Suède, du 10 décembre 1957, à l'occasion de sa réception du prix Nobel
[3] Albert Camus, "Essais, pléiade", p. 1072.
[4] Jean Paul Sartre, "L'idiot de la famille : Gustave Flaubert, I, II, III." Paris : Gallimard, 1971.

confusion entre les mots et les choses qui était le fait de son entourage. On a souvent dit que l'écrivain avait un « besoin » d'écrire. Cela peut s'expliquer dans le sens sartrien : l'écrivain n'a d'autre ressource que de communiquer avec les mots, puisque toute autre communication, si nécessaire à l'homme, lui est impossible, interdite. Aussi, et eu égard au principe existentialiste selon lequel l'homme se définit par son « projet », est-ce son écriture qui définit l'écrivain.

Le mot d'écrivain a des origines plus artisanales qu'artistiques. L'écrivain, originellement, désigne celui qui fait profession de manier l'écriture sans considération pour la nature du texte produit. C'est le sens qu'il conserve encore dans l'expression « écrivain public ».

Cette remarque, d'ailleurs, nous oriente d'emblée vers une connotation du terme d'écrivain. L'écrivain public, en effet, ne se contente pas de traduire en signes écrits ce qu'on lui dicte : il donne une forme au propos et, au-delà de la forme, en détermine le contenu dans le langage de l'écriture.

Cela explique l'ambiguïté que comporte toujours la qualification d'écrivain, face en particulier, à celle, concurrente, d'auteur. Sartre, dans "Qu'est-ce que la littérature ?" parle systématiquement d'écrivains et non d'auteurs dans la mesure où il désire désacraliser la fonction. Barthes, au contraire, valorise la notion d'écrivain (l'artiste) par rapport à celle d'auteur (le praticien).

Ces distinctions sont assez arbitraires. Dans la comedia espagnole, celui que nous appellerions l'auteur, c'est-à-dire celui qui avait écrit le texte, était qualifié de poeta alors que le titre d'autor (créateur) était réservé au metteur en scène. En fait, depuis le XVIIIe siècle, la notion d'écrivain s'est progressivement liée à un certain statut social. On parle de moins en moins d' « homme de lettres » qui était un statut économique. L'homme de lettres était celui qui gagnait sa vie en écrivant. La notion d'écrivain est plus large. Peu d'écrivains, de nos jours, gagnent exclusivement leur vie avec leur plume, mais tous ceux qui écrivent habituellement des livres ne sont pas reconnus comme écrivains. À vrai dire, les critères sont assez flous et s'échelonnent d'une notion socio–économique à une notion quasi sacralisante.

Quand, dans certains pays, on parle d'une Union des écrivains, il est bien évident qu'il s'agit d'une union professionnelle ayant pour objet d'assurer à ceux qui écrivent – et quoi qu'ils écrivent – un certain statut. Il peut évidemment se mêler des jugements de valeur et se créer une hiérarchie littéraire à l'intérieur de cette union, mais il s'agit de garantir à l'acte d'écrire un certain nombre de droits. En France, les écrivains se réunissent en une Société qui a gardé le terme de « gens de lettres » dont la fonction principale est la perception des droits d'auteur et la protection sociale de ceux qui sont reconnus par la société comme des écrivains.

D'une manière générale la qualité d'écrivain peut se définir de deux façons : professionnellement ou historiquement. Il ne suffit pas d'écrire un livre pour être nécessairement un écrivain, encore que certains aient atteint la qualification d'écrivain avec un seul livre publié. Mais que ce livre portait en lui assez de richesse pour être considéré comme une œuvre. Car c'est là la caractéristique de l'écrivain : il est l'homme d'œuvre et cette œuvre peut s'étaler tout au long d'une vie sous la forme de parfois plusieurs dizaines de livres. Ces livres peuvent être répétitifs et reproduire indéfiniment les caractéristiques d'un modèle initial ou, au contraire, présenter une grande variété de genres, de styles, d'inspirations. Mais dans tous les cas, on peut noter, au fil des volumes, les marques d'un apprentissage professionnel, informel, certes, mais qui marquent des progrès dans l'art de l'expression écrite.

De ce fait tout écrivain a une carrière qui peut être brève ou très longue. Cette carrière est très largement déterminée et encadrée par des instances institutionnelles. L'acceptation du premier manuscrit par un éditeur peut être considérée comme un examen d'entrée. Viennent ensuite des consécrations officielles successives : le succès auprès de la critique, le best–seller, les prix littéraires, voir l'accession à telle ou telle académie. Selon les systèmes politico–économiques, l'argent ou le pouvoir contrôle le déroulement de cette carrière.

3- Distinction entre auteur et narrateur

L'auteur d'un récit est la personne réelle qui entreprend d'écrire l'ouvrage : il possède un nom ou un pseudonyme, un corps, une biographie, une subjectivité.

Le narrateur, contrairement à l'auteur, n'est pas une personne réelle : il est seulement une fonction, celle de raconter. Bien entendu, le plus souvent, dans le roman classique (balzacien), l'auteur qui écrit l'ouvrage est aussi celui qui en assume la narration, mais ce n'est pas toujours le cas. Dans la Vie de Marianne, de Marivaux, l'auteur et le narrateur sont distincts. Marivaux est l'auteur, mais il a confié la narration à son personnage : c'est Marianne qui est le narrateur. C'est seulement dans les autobiographies réelles et dans les genres autobiographiques que le narrateur se confond avec l'auteur.

a- L'identité du narrateur et du narrataire

En effet, le statut du narrateur et son rapport avec l'auteur, les personnages et le lecteur est traité d'une manière très diversifiée dans la critique contemporaine. La « vision » chez Pouillon repose donc sur le rapport entre le personnage et le narrateur. Les mêmes figures seront appelées chez Todorov « sujet de l'énoncé » et « sujet de l'énonciation »[1]. Ni Pouillon, ni Todorov ne séparent la cégorie de l'auteur et celle du narrateur.

Gérard Genette discute une « erreur » générale de la critique qui confond l'auteur avec le narrateur. Il prétend que l'auteur ne peut jamais être identifié au narrateur[2] . Roland Barthes exclut également l'identité de l'auteur et du narrateur[3].

Dans le processus de narration nous distinguons quatre figures. Le narrateur en est la première et nous le définissons comme « l'être de papier » ou de parole qui existe dans l'univers de l'histoire racontée. La deuxième figure est celle de l'auteur, être réel qui a écrit le récit, qui existe dans l'univers créatif. La troisième est celle du narrataire, défini comme le destinataire fictif, présent dans l'univers de l'histoire racontée. La quatrième est celle du lecteur, défini comme le destinataire réel.

Pour définir le narrateur et lever l'ambiguïté sur son identité, le lecteur et/ou l'analyste doit se poser au moins deux questions : « qui raconte l'histoire ? » et « qui parle dans le texte ? » La question du point de vue du narrateur sur les personnages de l'histoire doit aussi être prise en compte et définit la relation entre le narrateur et le récit. C'est donc un fait acquis que le narrateur est l'instance qui dirige la conduite d'un

---

[1] Tzvetan Todorov, "Littérature et signification», 1967.
[2] Gérard Genette, «figures", 1966-1972.
[3] Roland Barthes,"S/Z", 1970.

récit. Le terme de narrateur rend compte du caractère artificiel, « construit », de tout récit, même lorsque le récit se veut objectif : les événements sont toujours choisis, ordonnés les uns par rapport aux autres. La notion de narrateur permet d'identifier ces choix. À la double question posée ci-dessus : qui raconte l'histoire ? et qui parle dans le texte ? On pourrait répondre que c'est toujours l'écrivain. Mais cette réponse est trop générale pour aider à l'analyse littéraire car il existe bien des cas de figures :

- un personnage de récit peut lui-même faire un récit (par exemple « la vieille » contant ses aventures dans "Candide" de Voltaire). Il devient alors, pour un temps, narrateur.

- le « je » de "À la recherche du temps perdu" est lui aussi un narrateur distinct de l'écrivain: Proust, évoquant son futur livre, parlait du « roman d'un monsieur qui dit « je ». On ne peut donc confondre l'instance qui dirige le récit avec l'auteur ;

- même pour étudier un récit traditionnel (roman par exemple), il est utile de parler de narrateur : le terme renvoie aux choix opérés dans la conduite de la narration, là où la notion d' « auteur » ou d' « écrivain » implique une réalité (historique, psychologique, sociale ...) plus complexe, et extra-littéraire. L'auteur imagine son récit, alors que le narrateur fait comme s'il connaissait parfaitement l'histoire qu'il relate ;

- l'autobiographie représente un cas-limite ; le narrateur y coïncide en principe totalement avec l'écrivain (qui est aussi son propre sujet, et parfois, comme dans les Rêveries de Rousseau, son futur lecteur). La notion de narrateur demeure cependant encore pertinente pour étudier l'organisation du récit en tant que construction littéraire ».

En raison même de son caractère artificiel, construit, tout récit porte, constamment, l'empreinte du narrateur par le choix des mots, des figures. Mais son intervention est surtout marquée par des choix stratégiques dans la conduite de la narration. L'étude des interventions du narrateur est donc indispensable dans toute analyse d'un récit. La présence du narrateur peut se traduire :

- par des commentaires et jugements explicites : « *À vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel*

*l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des dev*oirs. [1]». Dans ce cas, on passe du récit au discours.

- par des appréciations implicites, subreptices, qui ont une valeur de modalisation. C'est le cas de l'adverbe « enfin » dans ce passage qui conclut la « conquête » amoureuse de Madame de Rênal par Julien Sorel :

« *Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.*[2]». Derrière la satisfaction qu'éprouve Julien d'en avoir fini avec son projet, point la réserve ironique du narrateur, qui relativise l'importance de l' « exploit ».

- par l'emploi du style indirect et du style indirect libre, qui narrativisent les propos des personnages : « *Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venu (...). Il avait donc trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible*[3].» Les deux dernières phrases, traduisant au style indirect libre les réflexions de Frédéric, les placent dans la perspective du point de vue, moqueur, du narrateur.

- par la référence (assez rare) à l'acte même de narration, ou à la situation d'énonciation :

"Je *suis maintenant à Montboissier, sur les confins de la Beauce et du Perche".*[4]

Selon les époques et les courants, les marques du narrateur sont plus ou moins nombreuses dans un récit : elles prolifèrent dans Jacques le fataliste de Diderot, alors qu'un siècle. Plus tard, au nom du « réalisme », Flaubert tendra à les effacer.

C'est dans ce sens que l'étude des marques du narrateur est donc indispensable dans l'analyse d'un récit. C'est dans "Figures III" que Genette a recensé et dénommé les différents types de situation du narrateur par rapport à son récit : selon cette typologie nous pouvons déceler quatre niveaux narratifs :

---

[1] Stendhal,"Le rouge et le noir", 1830, p. 139.
[2] Ibid.
[3] Gustave Flaubert, "L'Education sentimentale", 1869, p. 99.
[4] Chateaubriand, "Mémoires d'Outre-tombe", I, II, chap. 1, p. 45.

- on parlera de narrateur au premier degré ou de narrateur extradiégétique (la diégèse étant le récit lui-même), s'il est extérieur à son récit ; c'est le cas le plus fréquent, notamment dans les romans (Germinal de Zola) ;

- on parlera de narrateur au second degré ou de narrateur intradiégétique, s'il est inclus dans le récit (Les Mots de Sartre) ;

- on parlera de narrateur homodiégétique, si le récit met en scène le narrateur qui conte une histoire dont il est lui-même le héros (une autobiographie, ou une « chronique » comme La Peste de Camus) ;

- on parlera de narrateur hétérodiégétique, si le récit ne met pas en scène le narrateur qui semble totalement étranger aux aventures qu'il rapporte ; c'est le cas de la plupart des romans (le narrateur de Candide).

b- Cas du narrateur-personnage

Le personnage d'un roman n'a d'existence que littéraire : il est une invention, une fiction, mais l'auteur qui l'a conçu cherche à le doter de l'apparence de la réalité (il lui confère un nom, une biographie, une psychologie précise, etc.).

Le personnage fictif peut assumer la narration : c'est le cas du récit à la première personne comme "Claudine à l'école" de Colette. Une multitude de variantes peuvent apparaître : les narrateurs-personnages alternent dans le roman épistolaire, les narrateurs-relais racontent une histoire à tour de rôle comme dans "l'Heptaméron" de Marguerite de Navarre, etc.

Selon la terminologie de Gérard Genette, on distingue le récit « homodiégétique », où le narrateur s'incarne dans un personnage de l'action, du récit « hétérodiégétique », où le narrateur est tout à fait extérieur à l'histoire. Quand le narrateur est le héros de l'histoire, le personnage principal, le récit est « autodiégétique ».[1]

c- L'auteur-personnage et lecteur

La question est de savoir comment et en quelle mesure les sphères de l'auteur, du personnage et du lecteur pénètrent à l'intérieur de la fonction narrative.

---

[1] Gérard Genette, "Figures", 1966-1972.

La psychanalyse s'efforce de répondre à la question : qu'est-ce que le personnage pour l'auteur? Malgré l'impasse des études sur le personnage, révélée par Vincent Jouve, et la défense du personnage, persona non grata, constat dressé par Frédéric Fladenmuller, la relation entre l'auteur et ses personnages reste au centre d'intérêt des recherches narratologiques. C'est dans ce cadre que Michel Raymond distingue trois types de rapport du sujet-écrivain à ses créatures. Premièrement, l'auteur, poussé essentiellement par des pulsions inconscientes, peut procéder par délégation, c'est-à-dire vivant des expériences substitutives par personnage interposé; deuxièmement par identification, se mettant lui-même en scène comme être exceptionnel; troisièmement par imagination, laissant surgir dans le jeu narratif silhouettes opaques et figures régressives. De telles recherches permettent de rendre compte de la genèse des personnages, mais nous renseignent assez peu sur le fonctionnement en texte des créatures littéraires. Or, la vraie question, que pose Vincent Jouve à ce propos : qu'est-ce que le personnage pour le lecteur? Jouve, sans exclure l'approche certainement riche et positive des structuralistes, opte pour une analyse de la problématique du personnage dans la perspective de la réception de l'oeuvre. Reprenant les termes de Wolfgang Iser, Jouve préfère s'attacher au pôle esthétique du texte, non à son pole artistique. En termes linguistiques, il propose d'étudier la force perlocutoire du texte, c'est-à-dire sa capacité à agir sur le lecteur plutôt que son aspect illocutoire, à savoir l'intention manifestée par l'auteur. La question est de savoir ce qu'un personnage de roman doit succéder, « qu'advient-il de lui dans la lecture? ». C'est donc l'effet produit par le personnage sur le lecteur qui est en jeu, et non la problématique de sa constitution du point de vue de l'auteur. Par conséquent, l'instance narratrice a pour fonction principale de servir de relais entre le lecteur et les personnages. Selon L'analyse interne du récit d'Yves Reuter, le lecteur est l'être humain qui existe, en chair et en os dans notre univers. Son existence se situe donc dans le hors-texte, alors que le narrataire, qu'il soit apparent ou non, comme nous l'avons vu plus haut, n'existe que dans et par le texte. Il est celui qui, dans le texte, écoute ou lit ou simplement “reçoit” l'histoire. Cette distinction entre lecteur et narrataire aboutit à une liberté fondamentale de l'écrivain. Il peut construire textuellement l'image de son lecteur. Les formes de ce destinataire fictif - interne au texte – peuvent donc être infinies. Bien que la souveraineté du lecteur ne constitue pas de limites, il serait néanmoins plus commode de réduire notre champ d'analyse à la théorie des quatre lecteurs.

Le premier est le lecteur supposé, c'est le Lector in fabula, comme le nomme Umberto Eco[1]. Ce lecteur est un principe constructeur du texte ou plutôt une instance abstraite vers laquelle le texte se dirige nécessairement, afin d'être saisissable. Instance instaurée par l'énonciateur (c'est l'auteur au moment d'écrire), elle peut être appelée l'énonciataire. Toute parole se prononce en présence de l'interlocuteur invisible qui détermine l'attitude de l'énonciateur. Au fond, il s'agit sans cesse de l'acte créateur que constitue l'énonciation.

La deuxième sorte de lecteur, le premier vrai lecteur concevable, est celui que désire l'écrivain, à la recherche d'un marché de son écrit. Eco, par exemple, a visé le "tout public" et joint un destinataire qui répond à un besoin latent de larges couches de la population lectrice. L'énonciataire, l'instance abstraite vers laquelle se tourne l'énonciateur de son texte, a été conçu de telle façon qu'un public élargi, auquel le texte est destiné, puisse y trouver un point d'appui. Ce texte sera surdéterminé par son auteur et ses éditeurs, car coordonné d'un destinataire.

La troisième sorte de lecteur est historique et anonyme. L'auteur qui lance son appel parfois dans le vide, finira par bien trouver son lecteur. L'acte de lecture de ce troisième type de lecteur peut devenir historique. En fait, selon Stéphane Santerres-Sarkany, le "vrai" lecteur est double : réel et virtuel. Le premier perçoit et assimile un texte littéraire. Le second est en position de le saisir, mais le texte ne le joint pas. Ces deux sortes de vrais lecteurs, extérieurs au texte, hors-textuels, sont bien "tridimensionnels" : ils se situent dans l'espace, le temps et la société humaine. Ce lecteur, positionné face au texte, tend à conquérir une souveraineté.

Le quatrième genre est le lecteur virtuel. Il s'avère être une notion déterminante : elle indique dans quelles conditions se fait la production/réception de la littérature, ayant prise sur l'actualité. Elle est l'instance décisive, une instance extra-textuelle, culturelle, déterminante des lisibilités du texte. Ce sera l'ensemble des lecteurs possibles, ceux pour qui le texte peut devenir accessible, pour qui le texte s'offre. Nous l'avons vu que le pôle esthétique de l'œuvre littéraire se rapporte à la concrétisation réalisée par ces quatre genres de lecteurs. La problématique de l'effet produit par le personnage sur le lecteur doit être également élucidée.

[1] Umberto Eco, "Le Traité de sémiotique générale", (Trattato di semiotica generale), 1975.

Ce sont cependant les structuralistes français, A. J. Greimas et Roland Barthes, qui ont systématisé l'étude narratologique du personnage. Les trente et une fonctions de Propp sont réduites à six actants dans le modèle gremassien : sujet/objet, destinateur/destinataire, opposant/adjuvant; les personnages continuent à être saisis à travers leur seul rôle fonctionnel[1].

Dans le schéma actantiel de Greimas toutes les histoires possèdent une structure commune, parce que tous les personnages peuvent être regroupés dans les catégories communes. Il va appeler actants ces catégories communes (abstraites) de forces agissantes, qui ne se réduisent pas seulement à des personnages « humains » (par exemple : le souci moral, etc.), nécessaires à toutes intrigue. Ces six catégories d'actants participeraient à tout récit défini comme une quête. Elles permettraient de définir les conduites humaines. Sur le premier axe – celui du désir, du vouloir (le sujet chercherait à s'approprier l'objet. Sur le second axe) celui du pouvoir – l'adjuvant et l'opposant aident ou opposent à la réalisation de la quête. Sur le troisième axe (celui du savoir et de la communication) le destinateur et le destinataire, déterminent l'action du sujet en le chargeant de la quête et en désignant les objets de valeur. Ils sanctionnent cette action en reconnaissant son résultat et le sujet qui l'a accompli. Dans de nombreux contes, le roi-père valide ou non l'issue de la quête de son fils[2] .

Ce modèle, très abstrait serait censé être commun à tous les récits. Il ne devrait pas être confondu avec ses réalisations dans des textes différents ou chacun de ces rôles pourrait être tenu par un ou plusieurs lecteurs conjointement. Un des grands avantages de la notion d'actant c'est qu'elle permet de déjouer les pièges d'une détermination psychologique, en voyant dans un personnage autre chose qu'un simple « caractère ». Par ailleurs, Philippe Hamon nous avertit au danger de la théorisation; ainsi chaque théorie a son revers : la banalisation. Le terme d'actant, par exemple, devient simple synonyme de « personnage », ou de « rôle thématique », voire de « héros », dans d'innombrables travaux de vulgarisation pédagogique[3].

C'est le Philippe Hamon qui ouvre la voie à l'approche strictement linguistique dans son article "Pour un statut sémiologique du personnage". Hamon y proposait une définition du personnage passant par trois catégories. Les personnages

[1] Vladimir Propp, "Morphologie du conte", 1928 et "Le schéma actanciel"
[2] Greimas, "Sémantique structurale", 1966.
[3] Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage".

référentiels (renvoyant à des signifiés sûrs et immédiatement repérables); les personnages-embrayeurs (représentant le lecteur ou l'auteur); et les personnages-anaphores (unifiant et structurant l'œuvre par un système de renvois et d'appels). Selon le modèle du signe linguistique le personnage était saisi comme "un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte.". Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, (remarque Vincent Jouve à juste titre) c'est donc une conception immanentiste : le personnage n'est qu'un « être de papier » strictement réductible aux signes textuels. L'intention d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute était de déjouer l'illusion idéaliste du roman traditionnel en donnant le personnage pour ce qu'il est : un tissu de mots, un "vivant sans entrailles". L'approche immanentiste constitue un apport précieux à l'analyse du texte littéraire, mais l'œuvre doit être également abordée en termes de communication. Malgré le caractère inventé de l'œuvre, le Lecteur Modèle tout comme le lecteur non averti exige cependant une certaine correspondance avec la réalité. Donc, le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale. Selon Ducrot et Todorov le problème du personnage est avant tout linguistique, mais "*refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction*"[1].

Dans l'approche psychanalytique la prétendue autonomie des personnages est illusoire. Productions d'un imaginaire, les créatures fictives sont strictement déterminées par leur auteur. Cette idée est formulée par Freud dans "La création littéraire et le rêve éveillé" : "Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique". Ce rapport psychanalytique entre l'auteur et son œuvre est rejeté par ceux qui appréhendent l'exactitude de l'analyse scientifique lorsqu'on y inclut des éléments qui se situent au-delà du monde de l'œuvre.

Vincent Jouve, à la suite de Philippe Hamon, a préféré parler d' « effet-personnage » plutôt que de « personnage ». Suivant ce mode d'approche, un personnage est un être imaginaire, élément constitutif du récit. Hamon le définit ainsi :

---

[1] Todorov Tzvetan, "Littérature et signification", 1967.

"Un personnage n'est pas une donnée a priori mais une construction progressive, une forme vide que viennent remplir différents prédicats"[1].

La position de Jean-Philippe Miraux constitue une étape intermédiaire entre l'approche linguistique, psychologique et artistique. Il est d'avis que l'identification d'un personnage, c'est donc construire au cours de la lecture sa psychologie ou saisir le personnage à travers sa description psychologique, y ajouterions-nous. Lors de l'élaboration du personnage c'est le lecteur qui doit savoir repérer les passages spécifiques. Toujours selon Miraux on peut ainsi distinguer deux processus de composition : « les processus cumulatifs » par lesquels l'auteur transmet de nouvelles informations qui complètent ou modifient le personnage; « les processus de répétitions ou de renvoi » par lesquels l'auteur rappelle ce qu'est le personnage, ce qu'il sait, ce qu'il fait.

Qu'est-ce que le personnage pour le lecteur? Yves Reuter va donner une réponse, en appliquant l'approche narratologique. Elle présente deux aspects : elle permet l'analyse linguistique, mais aussi met l'accent sur les formes et les principes de composition communs. Cette méthode ne traite plus le personnage sur le plan psychologique, elle accorde plutôt une priorité à l'analyse précise de sa construction textuelle. "Le personnage est en effet un des éléments clés de la projection et de l'identification des lecteurs", dit Reuter. En tenant compte du rapport qui existe entre personnage et lecteur, Reuter fait voir une dimension importante de la mise en texte, celle des désignateurs en relation avec leur fonctionnement syntaxique ou avec leur valeur sémantique. Reuter les répartit en trois groupes :

-Les désignateurs nominaux : nom, prénom, surnom, etc. ;

-Les désignateurs pronominaux qui peuvent eux-mêmes être différenciés selon qu'ils renvoient à des protagonistes de l'énoncé (il(s), elle(s)…) ou à des personnages participant de l'énonciation (je, tu, nous, vous …) ou désignés dans le contexte (celui-ci, celui-là …);

-Les désignateurs périphrastiques, composés de groupes nominaux plus ou moins étendus (l'homme au costume noir ...). Ces désignateurs aboutissent à un ensemble de variations du point de vue sémantique et syntaxique. Le nom est en effet un désignateur fondamental du personnage. Il remplit plusieurs fonctions essentielles. Il

---

[1] Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage".

« donne vie » au personnage, renvoie à une époque, à une aire géographico-culturelle, à un genre et distingue des groupes de personnages à l'intérieur des mêmes romans ou dans les récits courts. En plus, le nom, fonctionne en interaction avec l'être (= position et désignation du personnage par le narrateur) et le faire (actions) des personnages. Ce phénomène de motivation du nom peut s'effectuer de manière explicite et dans ce cas le lecteur s'attend à un certain type de personnage et d'action. Ou, en revanche, se réaliser de façon plus implicite. Dans ce cas, le lecteur va, en fonction des qualifications et des actions des personnages, comprendre rétrospectivement le sens de leur nom. Cette motivation du nom, qui peut passer par la référence à d'autres ouvrages (le héros éponyme d'Ulysse de James Joyce renvoyant à celui de l'Odyssée d'Homère (connaît ainsi tous les degrés de la manifestation : du plus explicite au plus implicite). Comme nous l'avons indiqué précédemment, les noms et les autres désignateurs s'organisent en interrelation. Il arrive que des désignateurs réfèrent au même personnage et se renvoient donc l'un à l'autre, ce phénomène constitue alors une chaîne de coréférence. Interpréter un récit passe, en grande partie, par le repérage de ces moments où le narrateur ou un autre personnage choisit d'appeler X « notre héros » ou « ce sinistre individu », « Monsieur Dupont » ou « mon amour ». C'est d'ailleurs le cas aussi bien dans les romans que dans les récits courts.

Les effets liés aux désignateurs peuvent être de différentes natures. On peut les choisir et les alterner pour obtenir des effets comiques (voir certains noms chez Molière ou Voltaire), des effets idéologiques (voir l'exemple des faits divers) ou un guidage en lecture (« notre héros », « ce personnage secondaire »). On peut enfin manipuler les désignations non pour guider la compréhension mais pour la mettre en péril. Il s'agit là d'une des grandes options du roman contemporain qui, remettant en question les codes de la lisibilité classique et les habitudes de lecture, cherche à brouiller les repères habituels des lecteurs. Ainsi, le nom a subi depuis le début du XXe siècle divers traitements visant à déstabiliser l'identité des personnages : utilisation d'une simple initiale (le protagoniste du Procès de Kafka s'appelle K.), d'un même nom pour divers personnages (Claude Simon manie ce procédé dans La Bataille de Pharsale), ou encore une désignation réduite à des pronoms.

d- Lecteur et narrataire

Le narrataire est l'instance à laquelle s'adresse le récit. Le narrataire est parfois un personnage fictif (cas du roman épistolaire, où un personnage écrit à un autre bien précis) mais, le plus souvent, dans le cas du récit classique, la figure du narrataire est effacée. Genette parle de narrataire « intradiégétique », lorsque celui-ci est incarné par un personnage de l'action, et lui oppose le narrataire « extradiégétique », narrataire effacé, sans lien avec l'histoire relatée[1]. Si le narrataire ne se confond pas avec le lecteur réel (la personne particulière qui est en train de lire le récit, mais que l'auteur ne peut naturellement pas connaître), il peut correspondre au lecteur supposé (le type de public qu'un auteur envisage de toucher, caractérisé par une certaine culture, son appartenance à une certaine catégorie sociale, etc.).

Dans le processus de narration la figure du narrateur reste étroitement liée à celle du narrataire. Qui est véritablement ce narrataire ? Peut-il se confondre avec le lecteur réel ? Quels sont les signaux du narrataire dans un récit où un narrateur se réfère directement au narrataire?

Gérard Lavergne distingue clairement la notion de narrataire et du destinataire. Le narrataire est celui à qui, dans la fiction, le narrateur raconte son histoire ou une histoire ; et le destinataire est celui à qui est adressé le texte en dehors de la fiction.

La position de Dominique Maingueneau est différente de celle de Lavergne. En fait, Maingueneau constate que derrière le processus de narration on perçoit constamment la présence d'un narrateur qui raconte en se désignant lui-même du doigt. Une telle dramatisation énonciative implique également le narrataire qui est le destinataire du récit : celui-ci n'est pas identique au lecteur réel, mais plutôt à une certaine figure du lecteur construite par le texte à travers son énonciation. C'est à Gerald Prince qu'il revient d'avoir tenté, dans un article célèbre de dégager précisément les caractéristiques de ce « lecteur construit » ou supposé. Pour ce faire, Prince entreprend de relever les signaux textuels qui permettent de tracer, dans un récit donné, la figure du narrataire. Le narrataire « degré zéro», impliqué par la seule existence du récit, se définit, selon lui, par une série de traits positifs et négatifs :

---

[1] Genette,"Figures", 1966-1972.

« *Il possède d'abord un certain nombre d'aptitudes : non seulement il maîtrise la langue et les langages du narrateur (...), mais il fait preuve, en outre, de certaines facultés intellectuelles (mémoire à toute épreuve, connaissance de la grammaire du récit, capacité à dégager présupposés et conséquences). Du côté des traits négatifs, les limites du narrataire « degré zéro » sont les suivantes : il ne connaît pas la lecture linéaire ; il est dépourvu de toute identité psychologique ou sociale ; il ne possède ni expérience ni bon sens. Tels sont donc (...) traits « basiques » du narrataire. C'est en modifiant l'une ou plusieurs de ces caractéristiques qu'un récit peut construire son narrataire prop*re »[1].

Ce rappel des caractéristiques du narrataire « degré zéro » reste une instance encore très vague, impliquée par le seul fait que tout récit s'adresse à quelqu'un. Par la suite, Prince fait la liste des procédés qui permettent au lecteur averti d'identifier la figure du narrataire particulier. En premier lieu, Prince mentionne tous les passages d'un récit dans lesquels un narrateur se réfère directement au narrataire. On retiendra dans cette catégorie les énoncés désignés par des mots comme « lecteur » ou « auditeur» et par des locutions telles que « mon cher » ou « mon ami ». Au cas ou la narration aurait indiqué la profession ou la nationalité du narrataire, il faudra aussi retenir les passages mentionnant cette caractéristique. Ainsi, le narrataire étant avocat, tout ce qui concerne les avocats en général sera pertinent. Toujours selon Prince, il faudra retenir tous les passages dans lesquels un narrataire est désigné par les pronoms et les formes verbales de la deuxième personne. Il y a des passages qui, tout en n'étant pas à la deuxième personne, impliquent un narrataire et le décrivent. Quand Marcel écrit dans « La Recherche du temps perdu » :

"*Au reste, le plus souvent, nous ne restions pas à la maison, nous allions nous promener", le « nous » exclut le narrataire. Par contre, quand il déclare: "Sans doute dans ces coïncidences tellement parfaites, quand la réalité se replie et s'applique sur ce que nous avons si longtemps rêvé, elle nous le cache entièrement*"[2] , le « nous » l'inclut. Souvent, d'ailleurs, une expression impersonnelle, un pronom indéfini peuvent

---

[1] Gérald Prince, a grammar of stories et "Aspects of a Grammar of narrative", 1980, p. 49-63
[2] Marcel Proust, "La Recherche du temps perdu", Paris Gallimard, 1946-1947, p. 190.

renvoyer au narrataire : "*Mais, l'œuvre accomplie, peut-être aura-t-on versé quelques larmes intra muros et extra*"[1].

D'autre part, il y a souvent dans un récit de nombreux passages qui peuvent se présenter en forme de questions ou de pseudo-questions, attribuées au narrataire, animé par un certain genre de curiosité. Dans le Père Goriot, par exemple, c'est le narrataire qui s'interroge sur la carrière de M. Poiret : "*Ce qu'il avait été? Mais peut-être avait-il été employé au Ministère de la Justice …*"[2].

Parfois aussi, quand le narrateur pose des questions ou des pseudo-questions, elles ne s'adressent ni à lui, ni à l'un des personnages, mais à un narrataire dont certaines connaissances sont alors révélées. Ainsi, Marcel posera une pseudo-question à son narrataire, le prenant à témoin pour expliquer la conduite un peu vulgaire, et par là même surprenante de Swann : "*Mais qui n'a vu des princesses royales fort simples (…) prendre spontanément le langage des vieilles raseuses (…)*"[3]. D'autres passages se présentent en forme de négations pour contredire les croyances d'un narrataire, pour dissiper ses préoccupations. Le narrateur des Faux-Monnayeurs démentira vigoureusement la théorie échafaudée par le narrataire pour expliquer les sorties nocturnes de Vincent : "Non, ce n'était pas chez ma maîtresse que Vincent Molinier s'en allait chaque soir". Il y a aussi des passages où figure un terme à valeur démonstrative lequel renvoie à un autre texte, à un hors-texte que connaîtraient le narrateur et son narrataire : *"(…) Il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme (…) une de ces larmes qui, de la terre ou elles tombent, rejaillissent jusque dans les cieux*"[4].

Gerald Prince tout comme Gérard Genette désignent par le terme de narrataire une « fonction » particulière du récit, que Jean Rousset définit comme « tout destinataire inscrit dans un texte.

Le narrataire en tant que « réciproque ou symétrique du narrateur » nous renvoie à la définition genettienne du concept qui a fait date :

"*Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond*

---

[1] Ibid. p. 91.
[2] Balzac, "Le Père Goriot", Revue de Paris, 1935, p. 128.
[3] Marcel Proust, "Du côté de chez Swann" premier volume du " A la recherche du temps perdu", Paris, Gallimard, 1946-1947, p. 35.
[4] André Gide, "Les Faux Monnayeurs", la Nouvelle Revue française (NRF), 1925, p. 141-142.

pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur"[1].

Genette introduit ici une nouvelle catégorie dans la théorie de la littérature, et c'est celle d'un lecteur virtuel, inscrit dans le texte. Parmi les principaux essais de théorisation, citons, dans l'ordre chronologique, le « lecteur implicite » de Wolfgang Iser, le « lecteur abstrait » de Jaap Lintvelt et, plus récemment, « le Lecteur Modèle » de Umberto Eco.

Parallèlement au lecteur virtuel, le narrataire désigne le destinataire virtuel d'un récit. Ce qui, dans cette définition et dans celle de Genette, pose problème, c'est l'adjectif « virtuel ». Car si l'on comprend que le narrataire, en tant qu'instance textuelle, ne se confond pas avec le lecteur réel, on ne voit pas bien en quoi il se distingue du lecteur virtuel supposé par le texte.

En réalité, comme il l'a fait pour les quatre types de narrateur, Genette distingue deux types de narrataire. Le premier est le narrataire « intradiégétique », (intérieur à la diégèse, c'est-à-dire au monde de l'histoire). Le narrataire intradiégétique est un personnage de l'histoire, personnage de lecteur, mais personnage à part entière. Le narrataire « extradiégétique » est extérieur à la diégèse, c'est-à-dire au monde de l'histoire. Il n'est pas un personnage, mais une figure abstraite, celle du destinataire postulé par le texte. Selon Genette, le narrataire extradiégétique se confond donc totalement avec le lecteur virtuel : il est le lecteur virtuel[2].

Nous avons dit plus haut que le narrataire se situe au même niveau diégétique que le narrateur. Narrataire et narrateur extradiégétiques sont donc bien deux figures complémentaires : il s'agit d'instances abstraites qui se déduisent des seules structures du récit.

Le modèle de Vincent Jouve nous représente trois visages du narrataire. Le premier est le « narrataire-personnage », celui qui joue un rôle dans le récit. C'est, on l'a dit plus haut, le narrataire intradiégétique de Genette. Le second type est le « narrataire invoqué ». Il s'agit de ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit. Par ailleurs ce narrataire invoqué n'est pas un personnage, c'est-à-dire qu'il n'intervient pas, comme acteur, dans l'histoire. Enfin, le dernier type est « le narrataire effacé ». Il n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement

[1] Gérard Genette, "Figures I, III, Paris, Seuil, col. "Tel Quel" et "Poétique", 1966-1972, p. 169.
[2] Ibid. p. 92.

présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte.

Nous partageons l'avis de ces chercheurs-narratologues qui affirment que narrateur et narrataire sont des éléments complémentaires de la situation narrative, se situant au même niveau diégétique. Réciproque et/ou symétrique du narrateur et mis en scène dans la diégèse, le narrataire est donc une figure textuelle de l'auditeur/lecteur.

4- Œuvres de Claude Simon

"*L'œuvre de Claude Simon continue de prouver que la beauté du roman ne consiste pas dans la représentation d'une beauté qui existerait hors de lui, mais dans cette « transmutation intégrale du monde en splendeur » qu'accomplit l'œuvre elle-même.*"[1]. Jean-Paul Goux.

"(…) phrase pour ainsi dire spectrale capable de dire non seulement le fourmillement au regard, mais aussi la succession, la trajectoire que le temps creuse dans le donné."[2]. Olivier Rolin.

Dans l'entretien de Simon avec Le Magazine Littéraire, il affirme : "Découvrir l'œuvre de Claude Simon équivaut à une triple émancipation : il faut se défaire d'une réputation d'hermétisme entièrement imputable aux critiques des années soixante-dix (qui eux restent hermétiques) ; il faut secouer la paresse que des habitudes invétérées de lecture cursive ont cultivée ; il faut se risquer à un engagement de soi que la vie dite moderne permet avec soin d'éviter en toute bonne conscience. En un mot, qui ouvre un roman de Claude Simon éprouve l'enchantement effrayé d'une première fois qui lui rappellera sa découverte, depuis Montaigne jusqu'à Proust, de toute œuvre d'importance. De telles œuvres dépassent assez l'histoire personnelle de leur auteur pour rendre impertinente une approche chronologique ou assujettie à une chapelle critique. Une reprise rapide du temps de l'œuvre, marqué par les splendeurs illusoires et les misères trop réelles d'idéologies essentiellement meurtrières, ainsi qu'un survol des principales idées critiques serviront donc à justifier une autre lecture.
"De La Corde raide" en 1947 au "Sacre du printemps" en 1954, Claude Simon prend les mesures de sa table d'écrivain. La panoplie des motifs mais aussi l'approche de la phrase et du roman font entendre une véhémence originale comme si l'écrivain restait le

---

[1] Jean- Paul Goux, "Le temps de commencer", in Genèses du roman contemporain, C.N.R.S.éd., 1993, p. 38.
[2] Olivier Rolin, "L'invention du monde", Paris, Seuil, 1993, p.98.

contradicteur sans adversaire d'une polémique toute sociale : les rancœurs du soldat et les doutes du jeune romancier devant ses premiers critiques voilent les récits de compromis qui font qu'aujourd'hui encore Claude Simon en refuse la réédition. "Le Vent" inaugure la manière simonienne à travers les tableaux successifs qui mettent l'histoire au second plan, tandis que les personnages et le décor portent des qualités communes qui les inscrivent dans la perspective d'une durée commencée avant eux et qui durera après : "Le vent". Ce premier écart singularise le romancier par un style, c'est-à-dire par un trait d'écrivain. Jusqu'à "La Bataille de Pharsale", Claude Simon va creuser cette voie. Les romans possèdent alors l'essentiel des caractères simoniens mais intègrent un nombre de plus en plus grand d'éléments. Plusieurs histoires au lieu d'une, plusieurs temporalités, détachement d'une logique unique du récit tour à tour prétexté par un souvenir, un tableau, un mot : tous ces caractères définissent un peu plus le romancier, qui recherche des permanences sensibles dont les propriétés gouvernent le mouvement du texte. Entre 1971 et 1975, trois romans marquent une phase plus radicale où les logiques des arts plastiques jouent les premiers rôles : entre "Les Corps conducteurs" et "Leçon de choses", Claude Simon affine davantage encore des lois d'agencement strictement tirées des propriétés des matériaux qu'il retient. Cependant, ces romans découvrent, enchâssés dans une composition dense, les saynètes plus crues où l'occupation, la guerre et quelques affiches ou tronçons de discours politique ôtent toute gratuité au formalisme apparent. Si Claude Simon ne souhaitait que "se hausser au niveau de l'Art pour l'Art", comme il le dit dans son Discours de Stockholm[1], c'est qu'à ce niveau une liberté de regard se découvre à lui, où les affaires des hommes prennent un autre sens. Après six ans de silence, "Les Géorgiques" placent l'écrivain parmi les plus marquants du demi-siècle : l'espace et le temps romanesques, comprimés dans les premières pages, paraissent suivre une loi d'expansion où trois grandes figures d'hommes imposent une vision de la guerre aux dimensions des grandes figures de l'Antiquité. Le roman résonne en phase avec une anthropologie en acte, scène gigantesque et renouvelée où les hommes suivent en aveugles quelque destin trop tard révélé. Après le prix Nobel en 1985, "L'Acacia" et "Le Jardin des Plantes" affirment la maîtrise de l'écrivain qui, à la manière des grands peintres, n'agence plus que des traits essentiels plus intensément expressifs.

[1] Claude Simon, "Discours de Stockholm", Editions de Minuit, 1986.

Plusieurs approches ont peu à peu dégagé quelques propriétés de cette écriture : logique mémorielle, autobiographique, esthétique baroque ou primitive, thématique de la guerre, de la terre, des éléments... Si l'envergure d'une œuvre se reconnaissait à la multiplicité des lectures qui en sont faites, la bibliographie critique de Claude Simon ferait la preuve de son génie. Mais Claude Simon n'a pas encore trouvé son lecteur comme Hölderlin avec Heidegger ou Rousseau avec Starobinski. Certes les logiques de la mémoire ouvrent des perspectives, mais Claude Simon étend son regard à des époques dont il n'est pas le témoin ; certes le "présent de l'écriture" semble le vrai temps du récit, mais Claude Simon construit ce présent à partir de séries qui supposent un immense travail de composition où la phrase en cours n'a plus le dernier mot ; certes la guerre obsède nombre de récits, mais quelle guerre ou mieux, de quelle façon ? Claude Simon n'a rien d'un Dorgelès par exemple, et sa guerre ne prétend pas à quelque pittoresque pathétique. La critique parcellise le regard et manque alors la part sans doute la plus farouchement vive de l'écrivain : son désir de se constituer une conscience libre. C'est comme cela qu'il faut entendre une proposition qui signe tous les romans à la manière d'un trait de fabrique : "Je pouvais voir." Je pouvais, c'est-à-dire j'ai pu autrefois mais aussi je parvenais maintenant aussi bien que c'était possible ou j'étais capable : cette puissance du verbe pouvoir vise un présent, un je peux voir qui peut orienter le lecteur sans le spécialiser. Quels objets éveillent cette puissance du regard et que voit-on à travers elle ? Les paysages, la guerre, la culture, les hommes et les corps ont en commun de mobiliser le même regard. Ce que chacun de ces champs devient dans le regard qui se porte sur lui justifie la lecture qui commence maintenant.

a- Paysages

Fortuite, brutale, intense, la découverte des paysages inspire l'auteur de "L'Acacia" dès ses commencements. Ici le temps qu'il fait, là les feuilles d'un arbre, ailleurs l'enchevêtrement de quelque roncier, forment la trame d'un paysage essentiel, végétation changeante au fil des saisons qui rappellent les narrateurs à l'ordre d'un espace fondamental autant qu'indifférent aux aléas de leur histoire. L'espace naturel offre donc le spectacle d'un rapport au temps, celui des oiseaux, de l'herbe ou des forêts, d'une ambivalence simple : tout comme l'esclave placé derrière le triomphateur romain, le paysage dit : "Souviens-toi que tu es mortel". En cela le paysage devient une espèce de référence, une propriété du regard simonien qui se porte sur toute chose

comme sur un paysage et revient de tout paysage comme une sagesse. Ainsi des matières élémentaires aux senteurs latines exercent la perception simonienne dès lors attentive à tout ce qui compose plutôt qu'à ce qui est composé. De quoi tel mur est-il fait ? Et telle maison ? Et tel corps ? Tout ce qui avait sens comme assemblage semble désassemblé par la description pour être recomposé autrement. L'expérience devient alors pourvoyeuse de figures nouvelles, analogues à des paysages, intérieurs cette fois, agencés selon des propriétés naturelles de la langue. Images, expériences et figures : voilà l'écrivain devant sa table, son paysage, sa page sous les yeux.

"Les branches du platane atteignaient presque l'étroite fenêtre et, la nuit, le réverbère projetait leurs ombres mouvantes, dessinait au plafond un oscillant entrelacs d'épées, dont les figures se défaisaient, se multipliaient et se reformaient sans trêve. Et chaque jour, à mesure que le printemps approchait, Montès pouvait voir les jeunes pousses duveteuses se former un peu plus, s'extraire de leur gangue de bois, fragiles, impétueuses, triomphantes"[1].

b- Images

Dès "La Corde raide", Claude Simon renvoie le paysage à la peinture, d'abord celle de Cézanne, si bien que se mêlent souvent, dans le regard porté, le jeu des sensations éveillées par les puissances olfactives, tactiles et visuelles de la nature et la reconnaissance d'une palette. Le regard identifie simultanément deux pâtes dont le texte effectue le mélange : la matière des éléments et celle des tubes de couleur composent la terre littéraire où se constitue le regard de l'écrivain. D'emblée un paysage se déplie en sympathie avec une image ou une matière picturale. Tout paysage simonien suggère donc un passage de la nature à une œuvre peinte, passage fondé sur le jeu de particularités communes. Toutefois cette approche de la nature modèle à son tour une manière de regarder, plus précisément de filtrer qui pose une autre référence. Que regarde-t-on exactement dans les romans de Claude Simon ? Les images démentent toujours leur apparence selon deux modalités. D'une part leur sujet est rapporté à leur matière, D'autre part l'unité de ce sujet est compromise : marquetées des signes d'une autre image, les images ne se suffisent jamais, elles ne supportent jamais toutes seules ce qu'elles prétendent exprimer, comme cette maison massive des "Géorgiques" qui s'avère édifiée sur "des soubassements d'histoire". Ces deux modalités de la présence des images leur procurent précisément la force expressive d'un paysage : ce qui ancre

[1] Claude Simon, "Vent", p. 53.

dans le monde des matières, ce qui appelle des formes plastiques. L'image se tient maintenant à la croisée de la culture, de la nature et du moi. L'image qui cite un tableau de Poussin et cadre un coin de terre est aussi celle d'un souvenir personnel. Dire d'un paysage qu'il est simonien implique cette référence à l'image avec cette prodigalité expressive et plus encore : au sens le plus commun une image est une métaphore, et bien des paysages simoniens réfléchissent le récit qui les contient. Le paysage n'est pas seulement révélé au regard mais déjà là sous d'autres formes dans la mémoire ou dans le corps. En définitive si le paysage fonde une manière de regarder soucieuse de vérité, l'image qui en résulte renvoie cette vérité à la multiplicité de ses origines et de ses rapports à une histoire. Cette pluralité spécifie la description simonienne puisque, dans le roman, voir, c'est décrire.

Entre "Le Tricheur" et "Le Jardin des Plantes", Claude Simon conquiert la description. Loin d'imiter les paysages, loin d'imiter les écrivains, il travaille, dit-il, à l'élaboration d'une description qui raconterait, montrerait, parlerait, bref il rêve une description intégrale. Celle des commencements esquisse une trame, les feuilles d'un acacia projetées sur le visage de Belle, héroïne du Tricheur[1], puis avec "Le Vent" s'attache à déceler les énergies graves au travail dans le monde. Le paysage inscrit alors celui qui le contemple dans la majesté de ses cycles, le distribue dans la variété de ses exhalaisons sensibles. Peu à peu donc la description intègre les éléments qui lui sont a priori étrangers : elle se fait à la fois portrait et miroir, présence d'un auteur et citation, avec toujours une attention particulière au paysage qui, dans "Le Jardin des Plantes", trouve chez Montaigne sa perspective ultime : "Aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles. [...] Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et si diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu.[2]"Dès lors les vallonnements, les forêts, les cieux piqués de nuages, sont détachés d'une simple géographie qui inviterait au mieux à les reconnaître, et se métamorphosent en lieux d'une autre nature : ce passage de la géographie à la topologie, de l'image du monde extérieur à celle d'un lieu intime recomposé par l'écriture, devient la marque de toutes les descriptions simoniennes. Cette aventure de la description capable à chaque nouveau livre d'intégrer davantage l'ensemble des constituants du roman singularise sans doute pour une part essentielle l'œuvre de Claude Simon. Elle reste inséparable de

---

[1] Claude Simon, "Triptyque", p. 73.

[2] Essais, II, I, Gallimard, coll. "La Pléiade", p. 320. Cité par Claude Simon en exergue au "Jardin des Plantes"

quelques expériences décisives vécues par l'écrivain. C'est d'ailleurs parce qu'une fois le paysage s'est imposé comme expérience fondamentale qu'il acquerra un statut chaque fois plus exemplaire d'un roman à l'autre.

Si le paysage simonien devient de plus en plus déterminé par les éléments toujours plus nombreux dont il fait son panorama, c'est qu'une expérience particulière a fondé sa reconnaissance. Comment le paysage qu'on a toujours eu sous les yeux peut-il soudainement se distinguer ? L'apparition du paysage commence dans le rapport à la nature dévoilée par la violence. Il fallait qu'une fois une force extérieure bouleverse l'ordinaire du regard, son impersonnalité hégémonique, pour que les yeux voient ce que la main touchait et que la narine sentait. On sait depuis René Girard combien la violence ajoute à l'expérience une aptitude à fonder. Chez Claude Simon, la violence projette le corps au premier plan d'une reconnaissance du monde bientôt suivie de sa recomposition selon cette expérience de la nature. Le roman va devenir tout entier le témoin de cet abandon du paysage et de cette renaissance à la nature. Dans le même temps, quelqu'un dont le roman témoigne va subir une transformation du même ordre, de l'impersonnalité vers la singularité. Le dévoilement de la nature coïncide avec une déroute générale qui atteint le sujet tout entier, ses repères, ses valeurs, sa manière d'attribuer toute signification. La nature simonienne prend exactement la place, rendue vacante par la violence, de ce qui va garantir la signification. Voir la nature engage un désir de discernement que les romans vont étendre aux dimensions d'une vision du monde. La nature élémentaire, sans cesse travaillée par les cycles des saisons, devient l'exemple d'un ordre recherché par le roman : comment en effet mettre en ordre cette expérience, cette mémoire, cette histoire ? Claude Simon va rechercher la nature de la langue, de la syntaxe, assujetties à cette logique sensible de l'expérience. Ainsi, quel que soit le motif, ville, homme, terre, quelle que soit l'époque, celle de l'ancêtre Conventionnel, du père capitaine mort en 1914 ou de Claude Simon lui-même, le roman va rechercher une mise en ordre la plus fidèle possible à cette nature sensible aperçue à l'instant de la plus grande violence. "La Barcelone du Palace" semble exhaler" le souffle d'une imperceptible et monumentale respiration", les temporalités croisées des "Géorgiques" révèlent des permanences fondamentales : Claude Simon cherche une "logique de la sensation" peut-être prometteuse d'un ordre plus fiable. Écrire mobilise alors l'écrivain dans cet état particulier où sa vision de la nature s'étend aux dimensions d'un universel. Sans doute ici qu'"un livre, peut-être l'un des vingt-trois

tomes que remplissait l'œuvre complète de Rousseau"[1] aiderait à poser une vision de la nature chez Claude Simon qui n'est pas née seulement d'une expérience adventice mais aussi de la résonance de cette expérience avec des lectures, des rencontres qui formeront d'ailleurs le cours du "Jardin des Plantes" au même titre que les autres composants. Nature du paysage, nature humaine, nature de l'art, une manière de se présenter à soi rapproche ces trois univers quand l'écriture s'essaie avec ses outils en apparence inadaptés à découvrir les rapports qui trament cette manière. Écrire amène Claude Simon à vivre une expérience analogue à celles qui lui dévoilèrent la nature derrière les façons, mais cette fois du côté de la langue. La matière des mots, leur aptitude à croiser les significations, se détachent alors pour l'écrivain comme les outils électifs d'une œuvre à construire dans la perspective juste de cette nature entr'aperçue à la guerre. Sous cet angle, la suite des romans se présente également comme une conquête, toujours dans le sens d'une intégration accrue de matériaux a priori hétérogènes.

c- Guerres

Nul doute que la guerre aura irréversiblement marqué Claude Simon par l'évidence frontale de son désordre sans issue. Une phrase du "Vent", où la guerre pourtant n'apparaît pas comme telle, montre justement mieux encore l'héritage dont elle leste tout récit :

"(...) il venait de voir ce monde, cet Ordre au mythe duquel il s'accrochait avec une espèce de crainte superstitieuse et fétichiste, lui éclater sous le nez comme ces ballons d'enfant, ne lui laissant même pas entre les doigts les dérisoires reliques de quelques lambeaux de caoutchouc"[2]. Au plus simple comme au plus obscur, la guerre défigure ce qu'elle touche sans substituer pour autant à l'ordre qu'elle abolit une nouvelle organisation. La guerre impose donc un changement d'ordre, comme un voile levé sur un corps qui le livrerait à quelque inattendue et gigantesque nudité. Les lecteurs de Claude Simon ont noté qu'un premier voile se déchirait, celui de l'"Histoire", souvent dénoncée comme un habillage mensonger. Mais le mal est plus profond qui envoie la guerre parmi les hommes : ce qui oriente l'histoire, mais aussi le roman ou encore la crédulité des hommes est la plus ancienne des propriétés du langage, son être menteur. La guerre plonge celui qui la subit dans la chaîne affolante des vanités qui le constituaient, qui l'orientaient, et qui soudainement se dérobent. La

[1] Claude Simon, "La Route des Flandres" éd. de Minuits, coll. "Double", 1997, p. 78.
[2] Claude Simon, "Le Vent", p. 208.

seule échappée prend l'apparence régressive du soldat abandonné au libre jeu de ses instincts, qui restent seuls à l'assurer qu'il vit. Très vite cependant cette assurance reçue par le corps aspire à de nouvelles fondations. Ainsi la guerre fonde autant qu'elle défait en contraignant brutalement l'être à faire l'expérience de ce qui le fait tenir ensemble, de sa consistance la plus inaliénable.

Dans "La Route des Flandres", Claude Simon fait de la guerre un cinquième élément doté d'un imaginaire propre mais aussi indépendant des hommes que l'eau, la terre ou le feu. L'œuvre constitue donc ses propres “ lieux de mémoire ” à partir notamment de la “ réalité tangible ” de la guerre vécue par l'auteur et mise en perspective par celle où son père est mort et celle traversée par un ancêtre, Conventionnel. L'écrivain doit alors faire face à l'étendue composite où ses souvenirs résonnent avec ceux de ses ascendants et constituent une généalogie de la guerre, si bien que la guerre elle-même accède à une dimension à la fois mythique et originelle : elle semble liée par nature à l'histoire des hommes, inconnue d'eux comme le furent sans doute les orages ou les volcans adorés par les primitifs et tout autant élémentaire ;

> "*et eux aussi uniformément revêtus de ces défroques, couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongeait, les attaquait encore debout, d'abord par leurs vêtements, gagnant insidieusement : comme la couleur même de la guerre, de la terre, s'emparant d'eux peu à peu, eux, leurs visages terreux, leurs loques terreuses, leurs yeux terreux aussi, de cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue, cette poussière dont ils étaient sortis et à laquelle, errants, honteux, hébétés et tristes, ils retournaient chaque jour un peu plus*"[1].

La guerre apparentée à un cinquième élément ou mieux encore à une cinquième saison devient chargée de qualités propres qu'elle diffuse dans les récits. Procédant plutôt à la manière d'une épidémie, la guerre n'apparaît qu'à travers les gigantesques symptômes dont souffrent les paysages. Une espèce d'équanimité noire et malodorante ramène dans un plan unique êtres et choses en vastes décharges répandues le long des routes[2]. Ces traces sensibles de la guerre submergent les divers narrateurs d'autant plus profondément imprégnés que le manque de sommeil les a défaits de toute conscience. La sensation d'appartenir à un phénomène sans tête empêche toute

---

[1] Claude Simon, "La Route des Flandres", p. 167.
[2] Par exemple dans "La Route des Flandres", p. 192.

approche distanciée qui rendrait visible la guerre comme totalité. Sans doute est-ce pour cela que Claude Simon choisit de varier les points de vue, soit courant dans l'événement, embuscade, déroute, interminables chevauchées, soit surplombant de quelque avion imaginaire les cheminements tortueux des escadrons : à ce titre, le trajet des soldats dans "La Route des Flandres" est emblématique de ce mouvement indéterminé qui agite les troupes, du moins du côté français. Dès la mobilisation, la guerre impose ses lois physiques qui la rendent étonnamment proche des turbulences étudiées dans la physique moderne. Incertitude du degré d'ordre ou de désordre, données aléatoires, tourbillons, rapprochent l'expérience vécue de la science, dans l'image que le récit en donne.

Ailleurs la guerre aura les propriétés biologiques d'un organisme sommaire et protéiforme qui digère inexorablement tout ce qu'il approche. Croisement monstrueux d'une physique et d'une biologie imaginaires, la guerre fait entrer dans la réalité les dimensions d'une mythologie qui aurait enfanté dans le monde son monstre le plus primitif.

Pour l'individu qui s'y trouve exposé, la guerre contraint à une épreuve du moi d'une radicalité sans pareille. Claude Simon inscrit cette épreuve dans un corps qui se découvre au fil des jours de guerre comme lieu ultime de toute sensation d'exister. Par surcroît, quelques motifs régulièrement repris dans les romans fixent une expérience limite où se joue tout le souffle du narrateur. Aussi la guerre tient-elle lieu de triple référence : elle confronte à un ordre élémentaire ; elle ramène le sujet à son être sensible ; elle dévoile une vérité. Ce dévoilement a lieu en deux temps : d'abord la guerre oppose une espèce de démenti matériel à toutes les constructions humaines, maisons, codes sociaux, croyances ; ensuite elle laisse l'individu défait en face d'un monde révélé dans son indifférence, si bien que les personnages vont chercher comment établir un discours d'après-guerre et plus encore comment se relever de cette irréversible régression que leur mémoire rappelle sans cesse à leur esprit. Les dialogues entre Georges et Blum dans "La Route des Flandres", l'obstination du général à cultiver de loin son jardin dans "Les Géorgiques", et même les envois incessants d'objets exotiques par le capitaine dans "L'Acacia", montrent cette permanente volonté de constituer un lieu, de parole, de ressource ou de conservation. Sous cet angle la guerre affranchit les individus malgré eux des conventions du sens qui pouvaient leur suffire et les extraits de la collectivité pour les abandonner dans un face-à-face avec ce qu'ils ont

de plus vital. À l'instant d'écrire, la guerre joue encore son rôle selon la mémoire réveillée et interrompt la parole continue des éclats de son inoubliable violence.

Il aura fallu attendre le dernier roman de Claude Simon pour lire la source de son obstination à revenir sur le motif du colonel à cheval levant son sabre devant un sniper allemand. En fait l'œuvre est jalonnée d'indices qui font de ce motif du colonel au bras levé un exemple emblématique de l'écriture simonienne. Au départ, dans "La Corde raide", il s'agit d'un souvenir présenté après coup comme une anecdote rapportée en toute conscience. Ensuite, dans "La Route des Flandres", ce souvenir devient une énigme : suicide ou geste de bravoure dérisoire ? Que voulait ce colonel ? Toutes les interrogations de Georges font écho à l'ensemble de celles qui préoccupent l'écrivain : le roman s'achève sans en avoir élucidé aucune sur cette même scène mais imaginée du point de vue du sniper. Avec "Histoire", l'incertitude demeure mais cette fois en se dédoublant dans un autre souvenir : Claude Simon s'attarde à décrire un vitrail où des zouaves sertis dans le plomb[1], s'imposent à ses yeux pendant la messe. Sans développer ici d'analyse textuelle, le roman pose avec ces deux figures la question de son origine : la langue avait commencé avant lui et les motifs s'ordonneraient selon ses suggestions, "c'est en tout cas ce que Claude Simon répétera inlassablement dans la plupart de ses entretiens.

Dans l'expérience la guerre ramène à l'origine de soi et dans le roman le motif de la guerre ramène à l'origine de l'écriture : la guerre rend l'être à sa nature comme le paysage le ramène à ses éléments. Le face-à-face de la nature et de la guerre fonde alors le collage non plus comme simple technique romanesque, mais comme seule expression possible de la sensation. Ce méandre rousseauiste retrouve une plurivalence expressive : si le paysage en cultive la vitalité, la guerre en répète la dispersion concrète; le plus souvent liquide, par digestion lente à l'instar du cheval de "La Route des Flandres dans la terre gorgée d'une eau noire souvent métaphorique de l'écoulement du temps. L'aptitude de certaines qualités à se propager, à couvrir une étendue aussi démesurée que possible, devient un modèle suivi par l'ensemble des constituants de l'œuvre. Tout motif emprunte à la guerre sa façon de diffuser les qualités qui le constituent selon une loi de contamination concentrée dans l'une des expressions favorites de Claude Simon : “ de proche en proche ”. Mais c'est toujours à partir d'une origine retrouvée qu'une telle diffusion peut commencer. Ainsi Claude Simon procure-

[1] Claude Simon, "Histoire", p. 42.

t-il l'impression constante d'une naturalité des éléments qu'il agence même lorsqu'il s'agit des références dont son œuvre est tramée : "un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contre-jour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout - homme cheval et sabre - s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras"[1].

d- Culture

Sans doute par méfiance à l'égard de critiques trop pressés de repérer des “ influences ”, Claude Simon élude souvent les questions liées à sa “ culture ”. Bien lui en aura pris puisque cette attitude amène à lire son œuvre d'encore plus près, là où se révèlent active toute une histoire de la littérature et toute une fréquentation de l'art. Une fois dépassées les admirations de jeunesse, Claude Simon n'écrit effectivement pas sous influence mais en compagnie. La différence est d'importance : les écrivains, à l'instar de l'expérience, lui fournissent un matériau mais cette fois de même nature que le sien. Dès lors il ne s'agit plus de recourir à des citations qui supposeraient une intention démonstrative fondée sur l'autorité de leur auteur, mais de mettre en rapport un extrait avec le texte en cours pour produire une élocution en résonance. Plus que le sens a priori du fragment, c'est donc l'expression d'un rapport qui intéresse Claude Simon. De la même façon, la peinture vient à la fois “ discipliner ” la description et se faire point d'origine du récit. Enfin l'ensemble des objets manufacturés donne des "Leçons de choses" où se dégagent les lois d'étranges "Corps conducteurs.

e- Visages

La minutie scrutatrice de Claude Simon s'exerce dès ses débuts sur le plus impénétrable et le plus expressif des objets : le visage humain. Mais l'écriture qui dévisage ne conduit ici à aucune psychologie, bien au contraire les visages simoniens semblent toujours les témoins de grandes forces qui les dépassent. Ils paraissent ainsi les exemplaires métonymiques d'une fatalité, d'un désir ou d'une appartenance qui font d'eux les passeurs entre les îles des consciences individuelles et les grands continents

---

[1] Claude Simon, "La Route des Flandres", pp. 12-13.

d'une conscience supérieure dont elles se seraient détachées. De Corinne à "toute femme" dans "La Route des Flandres", ou de Blum à l'" intelligence atavique" des juifs, un changement d'échelle laisse parler un désir d'ampleur, "quelque chose de biblique", où l'individu se perd. Nombre de visages gardent les yeux ouverts sur un objet qui les rend silencieux, quelque chose d'insupportable dans la conscience qui ferait sa nature. L'écrivain qui ouvre les yeux entre dans un face-à-face de plus en plus dense où la nature de sa solitude s'impose à lui comme métonymie de la condition des hommes.

f- Multitudes

À la façon des peintures allégoriques du XIXe siècle, des multitudes d'hommes en marche se détachent de tout leur contexte et demeurent suspendues dans une rêverie qui donne au passage de ces hommes une gravité épique. Les soldats de "La Route des Flandres", les émigrants de "L'Acacia", quittent le sol assuré du récit et le temps de "l'Histoire" pour dévoiler l'espace et le temps d'un inéluctable nomadisme. Les guerriers des romans de Claude Simon subissent d'ailleurs pour la plupart un exode qui préfigure en fait l'exil plus radical qu'est leur rapport au monde. Pour figurer cet exil, une description commence par s'attacher à un élément puis, par un brusque effet de panoramique, elle dévoile une espèce de hors-champ démesuré où la scène de départ paraît d'un coup fragile, dérisoire et poignante, comme dans les tableaux de Poussin. Les foules simoniennes habitent de tels panoramiques, où leur marche éveille immanquablement les grandes migrations des Hébreux ou des Barbares. La foule rend les hommes à leur condition entendue comme l'expression moderne d'une antique fatalité. La guerre peut déclencher de tels aperçus visionnaires, mais aussi la vie des paysans, l'arrêt sur un personnage juif (Blum dans "La Route des Flandres") ou même certaines cérémonies sociales comme les courses de chevaux.

Dans ces moments Claude Simon réinvestit moins un imaginaire biblique ou mythique qu'il ne fait entendre comme une supplique lyrique où parlent une solidarité d'espèce, une compassion modeste et attentive. Ainsi dans "Le Jardin des Plantes", le départ d'une colonne de "jeunes corps bottés de noir", les soldats Africains qui vont mourir, les cibles codées, les résistants, déclenchent ce soudain aperçu sur la condition plus générale de ces hommes condamnés qui fait alors battre dans la phrase un cœur compatissant : "pauvres bougres, pauvres bougres, pauvres bougres". Les hommes en foule inspirent de grandes fresques visionnaires qui les profilent dans une séparation. Séparés de leurs convictions, séparés de celui qui parle, ces hommes ne sont que par cette fresque imaginaire que le récit revendique pourtant comme une réalité. Leur

mémoire dénonce alors la part de comédie dans leur passage sur terre, comédie jouée par eux et malgré eux.

Qu'il s'agisse des romans ou des photographies, les êtres retenus par l'écrivain appartiennent fréquemment à des minorités meurtries : gitans, hommes du rang, migrants. Ces foules cheminent désorientées, si bien que leur cheminement paraît une espèce de malédiction que son origine oubliée empêcherait de conjurer. Ce trait rapproche Claude Simon de Victor Hugo lorsque, dans "Les Misérables" par exemple, ce dernier conclut le récit d'une scène par une formule qui produit un changement de format, de l'anecdotique à la vision de la condition toute entière des misérables. Mais Claude Simon ne frappe pas de médailles rhétoriques et préfère l'attention à l'effet : les visions enchâssées, dans une parenthèse ou entre virgules, restent sur le même plan que les gestes plus simples des personnages de rencontre. Ce que la foule inspire appartient autant au regard que la foule elle-même. Les gestes accomplis par les hommes revendiquent une signification, et la description de ces gestes éveille l'énoncé d'une demande. Le texte entrevoit alors une surdité irréversible à cette demande. Ainsi les traces de slogans sur les murs, les extraits de discours politiques, les cérémonials de L'Invitation, contestent toute parole politique. Et Claude Simon pourra ironiquement s'étonner dans son Discours de Stockholm :

> "*Car enfin on a tellement, ici et là, dénoncé l'égoïste et vaine gratuité de ce que l'on appelle (l'Art pour l'Art) que ce n'est pas pour moi une mince récompense de voir mes écrits qui n'avaient d'autre ambition que de se hisser à ce niveau, rangés parmi les instruments d'une action révolutionnaire et déstabilisatrice.*" ;
>
> "*et peut-être était-ce cela que Georges continuait toujours à percevoir, comme un glissement, un raclement imperceptible, monstrueux et continu derrière le menu et patient piétinement des sabots : cette olympienne et froide progression, ce lent glacier en marche depuis le commencement des temps, broyant, écrasant tout, et dans lequel il lui semblait les voir, lui et Blum, raides et glacés, juchés avec leurs bottes, leurs éperons, sur leurs carnes exténuées, intacts et morts parmi la foule des fantômes debout eux aussi dans leurs costumes aux couleurs suaves et fanées s'avançant tous à la même imperceptible vitesse comme un cortège figé de mannequins oscillants par saccades sur leurs socles, uniformément englobés dans cette épaisseur*

glauque à travers laquelle il essayait de les deviner, de les préciser, se répétant à l'infini dans les vertes profondeurs des miroirs"[1].

Dans La Route des Flandres, Blum à “ l'expérience intime, atavique, passée au stade du réflexe ” de l'intelligence juive, Corinne se montre l'essence de toute femme ; chaque visage porte donc les signes d'une substance partagée depuis toujours avec une immémoriale typologie. Cependant Claude Simon ne cherche pas à perpétuer quelque eschyléenne vision de l'homme où, si prégnante dans "Les Choéphores", la dette imprescriptible d'une malédiction est prononcée à l'encontre d'un meurtre originel. Les visages simoniens font même tout le contraire : ils affirment dans ce monde les dimensions d'un tragique grec. Les hommes sans dieux de Claude Simon se découvrent, se dévoilent, se révèlent mutuellement les linéaments essentiels qui rendent leur visage déjà là témoins d'une nature antique. Claude Simon inverse alors toute une tradition grecque qui voyait l'homme surplombé par la cruauté des dieux ou par la malédiction de l'atê, le pire malheur. Les dieux figurent tous entiers sur les visages qu'ils maquillent des signes définitifs de leur destinée. Le visage est son propre masque sur la scène où se joue la comédie de l'existence comme il est la chair qui rend cette comédie si pleinement vive. Les puissances invoquées par les Grecs n'habitent pas un belvédère magnifique d'où elles se joueraient des hommes mais, au contraire, les hommes jouent entre eux une histoire qui, à elle seule, met en œuvre de telles puissances.

Claude Simon, d'une certaine façon, magnifie l'homme par l'épreuve concrète qu'il supporte et que son visage affiche à la manière d'un texte antique devenu illisible. Dès lors le visage appelle une mémoire pour le voir dans son intégralité. Et si les visages impressionnent autant, ils le doivent sans doute par ce qu'en découvre l'observation simonienne. La vérité dévisagée sur les hommes replace toute transfiguration à même leur figure dans le cours continu des phrases. Sur le visage, le chœur des rides et les héros du regard figent le masque d'un ancien dieu. Sur les visages aussi, l'expression scandalisée du vivant rappelle le travail de la mort[2]. Mortel magnifique, l'individu simonien pourrait néanmoins dire comme Antonin Artaud : "Je suis séparé." Inapte à l'échange, aveugle à sa nature, l'individu découvre plus ses affinités avec le monde qu'avec ses semblables. Pour s'être dessillé le regard, Claude Simon vérifie au fil de ses livres que l'ouverture au monde isole autant qu'elle remplit ; "Tandis qu'il regardait

[1] Claude Simon, "La Route des Flandres", p. 279.
[2] Wack, dans La Route des Flandres.

maintenant sans le reconnaître, c'est-à-dire sans l'identifier comme étant celui de Blum mais seulement de la misère, de la souffrance, de l'absolu dénuement, le masque aux traits émaciés, tiré, affamé qui était comme un démenti tragique à l'enjouement, la bouffonnerie de la voix".[1]

"De fait, la phrase finale est souvent remarquable [...]. C'est sans doute le signe que cette phrase, en plus d'être dernière, est souvent l'objet d'un investissement spécial: sémantique, rhétorique, pragmatique, esthétique (un recueil de belles phrases finales serait tout à fait concevable)."

Guy Larroux

---

[1] Claude Simon, "La Route des Flandres", p. 190.

CHAPITRE 4

LA CLAUSULE ET SA FINALITÉ

Même si la culture littéraire n'en tient pas toujours suffisamment compte, sachant, au besoin, inventer ses outils et définir leurs modes d'utilisation, l'écriture littéraire manifeste un souci constant de technologie.

L'essentiel étant posé, l'exposé devrait prendre fin. Mais s'il n'est pas difficile de commencer à écrire, il est infiniment plus douloureux de cesser de le faire. Parlant de son roman "La défense de l'infini", Louis Aragon déclare :

> « *La multiplicité des personnages était née de l'intrication des récits différents chacun ayant pour le commander son commencement, je veux dire une phrase tournant sur l'univers propre à ce personnage, de quoi, par quoi se déterminait un autre roman. Une autre route. C'était un roman où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés. Je ne connaissais rien de l'histoire de chacun de ces personnages, chacun était déterminé à partir d'une de ces constellations de mots dont je parlais, par sa bizarrerie, son improbabilité, je veux dire le caractère improbable de son développement. Tous les romans que j'ai écrits avant, ou après celui-là, bien plus tard, n'auront été que jeux d'enfants par comparaison*". Et plus loin : "*J'ignorais moi-même (...) la fin imaginaire vers quoi (...) ces routes indépendantes arriveraient (...) à converger*"[1].

"*L'ouvrage serait sans fin, et je veux que cette histoire en ait une*[2]".

"*That is a beginning*[3].".

Maurice Blanchot estimait paradoxalement que "*l'artiste ne terminant son œuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais*"[4]. Cette morbide asymptote a questionné maints créateurs, comme Ernst Jünger pour qui tout homme en mourant devient auteur, Beckett qui, reprenant l'œuvre de Proust à contresens, met en valeur dans son théâtre le moment de l'agonie[5], Poe qui fait expirer le modèle d'un peintre au

---

[1] Louis Aragon, "Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit", Genève, Skhira, 1969, p. 209-210.
[2] D. Diderot, "Les bijoux indiscrets", p. 181.
[3] G. Orwell, Derniers mots de son premier livre, "Down and Out in Paris and London", p. 235.
[4] Maurice Blanchot, "L'Espace littéraire", Paris : Gallimard, 1955, p. 142.
[5] En mourant, Malone fait entrer le temps fictif dans son temps biographique (Malone meurt), tandis qu'à la fin de Molloy, c'est l'écriture elle-même qui se nie.

moment où celui-ci appose la dernière touche à son tableau ("The Oval Portrait")[1], G. Perec dans La Vie mode d'emploi, dont le héros Bartlebooth meurt sans avoir pu recomposer le puzzle fournissant le plan du livre, Victor Hugo qui, avec son Dernier jour d'un condamné, a proposé une "histoire nécessairement inachevée mais aussi complète que possible"[2], sans parler d'Agatha Christie qui, dans *Poirot's Last Case*, fait de son détective un criminel qui se laisse mourir, impliquant qu'auteur, lecteur, narrateur, victime et assassin ont – par-delà des rôles qui peuvent permuter – un destin identique : la fin.

Les problèmes posés par les techniques de clôture sont bien sûr indissociables de la composition, de la configuration (Ricœur) des textes dans leur ensemble. Charles Grivel soulignait en son temps le lien structurant entre les débuts narratifs et la clôture de roman : "*Nous constatons que la fin répond au début.*"[3]. Le soupçon qui, depuis plusieurs décennies, a fondu sur la fiction, apparaît naturellement dans les difficultés qu'ont les créateurs à conclure, et les exégètes à disserter sur les fins.

Dans un texte récent, John Banville rappelait que l'une des grâces de l'art résidait dans ce que Frank Kermode appelle "le sentiment d'une fin"[4]. Pour l'auteur de *Ghosts*,

"*l'impression de complétude caractéristique de l'œuvre d'art – ce sentiment de repos, cette rougeur brunie, cette intuition que quelque chose de grand vient enfin de s'apaiser dans le calme de l'air du soir – ne se retrouve nulle part ailleurs dans la vie.*"[5]. Autant la connaissance de notre conception et de notre mort nous est-elle, pour le le moment du moins, interdite, autant pouvons-nous espérer que la genèse et la finalité de toute œuvre de création sont à la portée de notre entendement.

---

[1] Les personnages de Poe scellent leur destin dans des passions intellectuelles ou romantiques et meurent généralement victimes des perversions de leurs fantasmes.

[2] Le condamné ne connaît pas exactement la date de son exécution. Ce n'est qu'au chapitre 19 qu'il apprend qu'il en est à son dernier jour.

[3] Production de l'intérêt romanesque, La Haye-Paris : Mouton, 1973, p. 159.

[4] The sense of Ending. Studies in the Theory of Fiction, 1966. "In the art we look for a sense of completeness which we do not find in life".

[5] John Banville, "À quel jeu jouez-vous ? L'ange nécessaire", La licorne, Université de Poitiers, novembre 1995, p. 276.

Par où commencer pour finir, par où finir pour commencer? C'est la question essentielle que se posaient, au terme de leur vie, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre :

Simone de Beauvoir – Mais est-ce qu'il n'y avait pas quand même [dans les histoires que vous inventiez, enfant] comme un sentiment de ce qu'on pourrait appeler la beauté et la nécessité du récit?

Jean-Paul Sartre – On ne racontait pas n'importe quoi. On racontait quelque chose qui avait un commencement et une fin qui dépendait étroitement du commencement. De manière qu'on faisait un objet dont le début était cause de la fin et dont la fin renvoyait au début.

Simone de Beauvoir – Un objet fermé sur soi?

Jean-Paul Sartre – Oui, tout le récit était fait de choses qui se répondaient. Le commencement créait une situation qui se dénouait à la fin avec les éléments du commencement. Donc la fin répétait le commencement et le commencement permettait déjà de concevoir la fin[1].

C'est dans le titre du poème, et non au dernier vers que le soldat de Rimbaud meurt. De même, l'incipit de Fin de partie de Beckett contient son excipit : "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir." On sait bien – cela à l'encontre des cérémonies officielles – que seule la pose de la dernière pierre permet de savoir où placer la première. Dans Le tambour, G. Grass fait se gausser son jeune héros de ces problèmes de cul-par-dessus-tête :

"*Je commence. Comment? On peut commencer une histoire par le milieu puis, d'une démarche hardie, embrouiller le début et la fin. On peut adopter le genre moderne, effacer les époques et les distances et proclamer ensuite, ou laisser proclamer qu'on a résolu enfin le problème espace-temps*[2]."

---

[1] De Beauvoir, S., La Cérémonie des adieux, Paris : Gallimard, 1981. Mais, dès La Nausée, Sartre expliquait que la fin donnait au commencement "pompe et valeur" : "Mais quand on raconte la vie, tout change ; … Les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse.
[2]On a l'air de débuter par le commencement : 'C'était un beau soir de l'automne 1922. J'étais clerc de notaire à Marommes.' En réalité, c'est par la fin qu'on a commencé." Paris : Le Seuil, 1959, p. 347.

En français, en anglais et dans bien d'autres langues le mot "fin" jouit d'une ambiguïté sémantique qui cache ce qu'elle révèle : la fin est une terminaison, mais aussi un commencement, puisqu'un but, et une "ouverture" (Eco) car, dans son "tremblement" (Barthes), le texte de fiction remet en question les convictions d'un monde ordonné selon les lois de la *doxa*. Philippe Hamon donne trois sens au mot "fin" : terminaison (la matérialité du texte), finition (l'achèvement, la touche finale) et finalité (l'orientation, le *telos* de l'œuvre), ce qui correspondrait à l'anglais *finished, finite et finalized*.[1]

Si on a généralement moins envie de lire un texte dont on connaît le dénouement, c'est parce que la fin suppose une vision, une intuition de ce que sera la totalité enclose par cette fin. C'est pourquoi le rôle du critique est de débusquer les cheminements, les trames, les manœuvres qui permettent au créateur de poser la dernière touche, d'écrire le mot "Fin", bref d'affirmer une ultime fois qu'il était le grand ordonnateur de ce qui a précédé. Entre autres manœuvres, on pourra repérer la "négation constitutive" corrélative à la construction du décalage entre le début et le développement de l'histoire, que la conclusion vient nier en revenant à l'affirmation originelle.[2] Quant au pouvoir du lecteur, du spectateur, il n'est bien sûr pas négligeable, à la mesure de la variété et de la qualité de son horizon d'attente. Le lecteur se satisfait ou non de voir ses habitudes confirmées, son attente comblée, ses désirs sanctionnés.[3] Cet horizon relève donc de l'esthétique, mais il est aussi fonction du social, tout comme, évidemment, les stratégies auctorielles. Combien de critiques n'ont-ils pas souligné que si *Une vie* de Maupassant se termine de manière "idéale," prodigieusement ambiguë, c'est parce que l'auteur a fait surgir, dans le silence de la fin de son texte réaliste, la révélation du mystère de ce que, pour des âmes simples, la vie représente?[4] Dans cette optique, on rappellera que la fin du *Sentimental Journey* de Sterne pose, après une dernière page qui peut être lue par des âmes innocentes mais qui fut écrite pour des esprits prompts à s'émoustiller, une redoutable question : de quoi se

---

[1] Philippe Hamon, "Clausules", 1975.
[2] Charles Grivel, "négation constructive".
[3] Concernant l'horizon d'attente, on pourra se reporter à Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, Paris : Gallimard, 1988.
[4] "Puis elle ajouta, répondant sans doute à sa propre pensée : « la vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. » ". Henry James voyait dans cette fin "an implication that finds us prepared." Theory of Fiction" (ed. James E. Miller), Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

saisit la main du narrateur? Un génitif suivi d'une abruption prépare la réponse aux plus roués des lecteurs : "(the) End."

L'*excipit* a suscité beaucoup moins de réflexions que l'incipit. Chez certains, comme J. Hillis Miller, le concept de clôture est "indéterminable". Où commence la fin, la fin est-elle dans la fin, y a-t-il fin? Guy Larroux propose une méthode quasi-infaillible pour repérer le commencement de la fin : cela consiste à "remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité."[1]

Même si finir c'est, peut-être, "bâcler"[2], "le refus d'une conclusion ne dédouane pas (du) devoir de conclure," affirme J.-M. Rabaté dans une étude sur *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles (1983). En tant qu'auteur d'une œuvre postmoderne, Fowles doute : il lui est moralement impossible de terminer, et plus il sent la fin de son texte proche plus il écrit afin de s'assurer de l'indécision et de la précarité de l'univers de sa fiction. Il est un "Lord of misrule" provisoire. Car une fin est requise dans tout texte racontant une histoire composée d'épisodes particuliers. Le bouffon de *Twelfth Night* peut chanter dans l'avant-dernier vers que "la pièce est finie" parce que le duc a promis à Viola qu'elle serait "désormais la maîtresse de (son) maître," en d'autres termes parce que nous sommes envahis du sentiment opportun et agréable que, par-delà la fête et le désenchantement, la justesse et la justice auront gouverné l'histoire. Si rien n'est parfait, plus rien ne flotte, les possibilités de l'enchaînement narratif sont exténuées, ce que le mal d'amour d'Orsino a inauguré est clos.

Clore un texte consisterait alors à faire disparaître l'instabilité. Car si la Genèse signifie la naissance, l'Apocalypse ne signifiant pas à proprement parler la fin, elle n'est pas le contraire de la Genèse. La fin, c'est donc aussi ce passage obligé du connu vers l'inconnu. Mallarmé a dit que le monde n'existait que pour aboutir à un livre. On peut renverser la proposition en disant que la fin d'un roman n'existe que pour aboutir au monde. Finir, c'est donc choisir entre vivre et raconter, être silencieux et faire parler

[1] Guy Larroux, "Le mot de la fin, la clôture romanesque en question", Paris, Nathan, 1995.
[2] Régis Debray, "Loués soient nos seigneurs", Paris, Gallimard, 1996.

l’imaginaire. Ou encore, pour reprendre une formule de Ricœur, "dramatiser la dialectique entre narrativité et temporalité".[1]

Malraux disait qu’une œuvre faite n’est pas nécessairement finie, ni une œuvre finie nécessairement faite. Certains peintres voient dans les ébauches mieux que des travaux inachevés : des expressions de plein droit. Selon Paul Valéry, une œuvre était pour Degas "le résultat d’une quantité indéfinie d’études, puis, d’une série d’opérations." Je crois bien, ajoutait Valéry, "qu’il pensait qu’une œuvre ne peut jamais être dite achevée."[2] Il est vrai que dans les arts plastiques l’achevé n’est pas forcément synonyme de fini, de rendu dans la perfection (voir les "Chèvres" de Picasso ou, ironiquement, la "Vénus de Milo")[3]. En revanche, la nécessité interne est une fin en soi. Mais, bien souvent, l’œuvre brise son cadre, pour Blanchot[4], "l’écrivain ne sait jamais si l’œuvre est faite." Aragon qui, selon ses dires, s’est beaucoup plus attaché aux incipit qu’aux *excipit*, estimait qu’un sentier n’avait pas "nécessairement de fin" et, qu’après tout, finir n’était que "se taire."[5]. Alors, une œuvre ne s’achève-t-elle que dans une autre ? Pour construire, faut-il d’abord détruire, comme lorsqu’on éteint l’écran d’un ordinateur pour le faire redémarrer ? Ce néant de l’écran noir est à la frontière entre le fini et l’infini ; et le créateur comme le lecteur est à la frontière de la toute puissance du fait et du vide,[6] puisque l’explicit et l’incipit forment les bords du cadre, les sutures les plus apparentes du morcellement ; ils peuvent donc guider le lecteur dans son travail de rapiéçage ou de jointoiement des grands pans de l’œuvre, puisque l’œuvre est à la fois close et ouverte sur le monde du lecteur.

L’écriture de *Madame Bovary* laisserait Flaubert sur le flanc. Et Zola, qui n’aimait pas se relire, terminait chacun de ses romans sur un sentiment d’inachèvement, d’imperfection, au point qu’il lui fallait reprendre d’urgence le cycle de ses œuvres –

[1] Paul Ricoeur, "Temps et récit", tome I, Paris : Le Seuil, 1983.
[2] Paul Valéry, "Les formes brèves", Paris : Hatier, 1992.
[3] Selon Paul Ricœur reprenant une analyse de Iouri Lotman dans "Structure du texte artistique" (Paris : Gallimard, 1973), la notion de clôture est introduite par celle de cadre, commune à la peinture, au théâtre, à l’architecture et à la sculpture. La fin de l’intrigue spécifie la notion de cadre en fonction de celle du texte (Temps et récit, tome II, Paris : Le Seuil, 1984.).
[4] Maurice Blanchot, "L’espace littéraire"Paris, Gallimard, 1995.
[5] Louis Aragon, "Je n’ai jamais appris à écrire ou les incipit", Genève, Skira, 1969.
[6] "There is a period of tragic loss after a major project is finished," Malcolm Bradbury", Interview by B. Gensane " The European Messenger", Spring 1993.

donc ne jamais finir, pour se masquer les défectuosités du pensum juste achevé, en espérant que l'énormité de l'ensemble ferait oublier les détails.[1]

La fin d'un texte n'est-elle pas davantage que son incipit le lieu de l'authenticité où l'infini s'annonce dès lors qu'il s'est donné à découvrir dans le fini ? "La fin ne serait plus ce qui donne à l'homme pouvoir de finir," estime Blanchot, "mais l'infini ... par quoi la fin ne peut jamais être surmontée". Proust a voulu réussir une fin et sa fin, élucider les mystères de la narration, conquérir son texte et non, comme certains héros balzaciens, conquérir le monde. Pour le lecteur, *La Recherche* est donc avant tout un ensemble de signes entre début et fin ("Longtemps ... le temps") alors que le roman réaliste du XIXe siècle est un entrelacs de conflits auquel le lecteur, résigné, révolté ou enthousiaste, doit faire face. Parmi les œuvres qui impliquent le plus le lecteur il y a celles qui obligent à réorganiser, à exprimer sans fin l'histoire, soit en se tournant vers des modèles passés, soit en imaginant des formes nouvelles. Pensons à certain objet littéraire de B.S. Johnson (*The Unfortunates,* 1969), ouvrage livré sans reliure, sans pagination, où l'auteur a évidemment décidé qu'il pouvait se passer de progression narrative comme *modus vivendi* et de clôture comme objectif. Estimant que la forme romanesque du XIXe siècle était "épuisée,". Seuls des clôtures du style "ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants" répondent aux exigences des clausules qui, selon Philippe Hamon, "rendent l'histoire impossible"[2]. Si, pour achever, il faut "se faire un cœur d'acier," selon le mot de Delacroix, c'est parce que la création débouche sur un moment où l'artiste a décidé qu'il ne pouvait plus ou ne devait plus continuer, en d'autres termes lorsqu'il est temps de procéder à la "liquidation du moi qui, ébranlé, perçoit ses propres limites et sa finitude."[3]. Raconter une histoire, c'est conclure, puisqu'il faut bien s'arrêter, faire se cogner le récit à un mur. Pour Berlioz, la musique en plein air était un non-sens. De même que l'écho a besoin d'un mur, une histoire a besoin de se cogner quelque part. Pour Blanchot, "si l'artiste court un risque, c'est que

---

[1] Zola, une vie, Paris : Belfond, 1996.
[2] A noter, selon Othman Ben Taleb, la différence entre clôture et clausule : la clôture est "l'espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration… Elle est ainsi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin. "Le terme clausule renvoie" aux procédés formels et aux données sémantiques (thèmes) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires. " In Le Point final, Université de Clermont-Ferrand, 1985, 131.Lclôture est donc une donnée spatiale, la clausule une réalité fonctionnelle.
[3] T. W. Adorno, "Théorie esthétique", Paris : Klincsiek, 1974

l'œuvre elle-même est essentiellement risque et, en lui appartenant, c'est aussi au risque que l'artiste appartient".

En tout état de cause, la clôture est, pour le lecteur, un dénouement, à la fois un résultat, c'est-à-dire le point de fuite de résultantes, l'intersection de tous les jeux des axes sémantiques et le moment où ce qui pouvait rester de résistance dans le texte est résolu, il revient au lecteur, s'il le souhaite, de fixer les bornes de la clôture du texte, sachant que, matériellement ou conceptuellement, à chaque texte correspond une certaine étendue de fin, qui se calcule donc en longueur matérielle mais aussi en durée narrative. Analepses, prolepses et autres brouillages du temps conditionnent les clôtures. Débutant par le roman d'Orwell *Coming up for Air* qui se termine assez logiquement de manière drolatique alors que le corps du texte a joué de tous les registres, y compris celui d'une prophétie annonçant quasiment la fin du monde. Plus subtilement, parce qu'il casse le moule conventionnel dont Orwell et tant d'autres se sont servis, l'*excipit* de Mort à crédit de Céline met en scène un jeune adolescent ("– Non, mon oncle.") alors que l'incipit proposait un médecin fatigué de tout et extraordinairement cynique : "*Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste ... . Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini ... . Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde.*". Kotin Mortimer propose la clôture épigrammatique de Madame Bovary concernant Homais : "*Il vient de recevoir la croix d'honneur.*" Si le verbe au présent traduit bien une "arrivée au présent," Flaubert a ménagé l'attente du lecteur car l'avant-dernier paragraphe comprend un passé composé suivi d'un présent, l'antépénultième cinq passés simples et deux présents. L'effet clôturant est puissant parce que le passé ne peut jamais dépasser le présent. Cela dit, de même que l'incipit de Bovary posait un problème narratologique particulièrement épineux (qui est le nous de "Nous étions à l'étude quand …" ?), on se demandera encore longtemps qui annonce, *sotto voce*, que le pharmacien vient de recevoir cette croix. Autres exemples canoniques : le *Candide* de Voltaire : "– Cela est bien, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin", ou la fin de L'œuvre de Zola : "Allons travailler.". Guy Larroux enrichit cette classification par la fin-sentence : "Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme" (*Terre des hommes*). Alors, la péroraison, l'emphase font oublier l'action romanesque. L'auteur fait plus que terminer une œuvre particulière : il laisse un message à la postérité. Dans le cas précis du roman de Saint-Exupéry, observe Larroux, le mot de la fin fait écho au titre, lui-même sentencieux par delà l'humanisme.

Barthes pensait que si le texte classique n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins "laisse-t-il entendre" qu'il ne dit pas tout. La fin allusive, selon Barthes n'est "signe que d'elle-même," au sens où elle se dénote et où elle trahit l'angoisse de ne pas avoir été une vraie fin. Philippe Hamon estime quant à lui que cette obsession de prudence, avec ses fins restrictives ou interrogatives est le mode de clausule le plus confortable du journalisme (se souvient-on encore de Geneviève Tabouis?). Ces cas de figure ne répondent qu'à moitié à l'attente de fins pouvant contenter l'appétence des finalités. Si un dénouement a vocation à être également nouement, certains textes peuvent prétendre ne pas conclure, même si cette feinte est en soi conclusion. Sans dénouement, il n'y a pas de sujet. Proust qualifiait la clôture d'*Anna Karénine* à la fois de vision panoramique et de reviviscence du passé. Écrire et lire une fin, c'est aussi revoir et se remémorer d'une manière peut-être plus intense que la perception qui a aidé à produire le texte. Le fini obéit à la logique du corpus car il lui réinjecte toute la sève qu'il a reçue de lui. Plus la lecture avance et plus l'infini des possibilités de clôture se rétrécit.

1- Les fins simoniennes

Comment l'écrivain Simon termine-t-il ses récits ?

L'écrivain chez Simon est avant tout un œil qui voit et une main qui écrit. Les motifs de l'écriture et du regard reviennent à plusieurs reprises dans l'œuvre simonienne, et ils sont rassemblés dans plusieurs dessins montrant une main en train d'écrire (celle du dessinateur/écrivain) et une fenêtre ouverte sur le monde extérieur. Regardons d'abord cette fenêtre ouverte au monde, cet œil qui voit (et qui se souvient, comme l'a signalé Lucien Dällenbach[1]) : dans les textes de Claude Simon, la vue sur le monde visible dehors invite à écrire. La place privilégiée de l'écrivain dans l'univers simonien se trouve en effet devant la fenêtre : dans *Les Géorgiques*, Simon s'imagine O. (Orwell) assis devant une fenêtre lorsqu'il essaie de relater ses souvenirs de la guerre d'Espagne ; dans *La Bataille de Pharsale*, l'écrivain est assis devant une fenêtre lorsqu'un oiseau apparaît entre lui et le soleil, ce qui amorce la machine imaginaire ; dans *Histoire* et *L'Acacia*, la perception de l'acacia, « l'arbre familial », à travers la fenêtre, évoque des souvenirs provoquant ce que Lucien Dällenbach appelle

[1] Lucien Dällenbach. 1988. Claude Simon. Paris : Seuil, coll. "Les contemporains", p. 48.

un « roman familial »[1] (ce faisant, il se réfère aux travaux de Freud et de Lacan, où cette notion connote la création d'une généalogie imaginaire, une fabulation sur les destins des aïeux du narrateur, de son origine, une quête d'identité…). Ce sont donc les impressions du dehors qui mettent en route la démarche intérieure qu'est l'écriture. Considérons maintenant le motif de la main qui écrit. Dans son *Discours à Stockholm*, Simon évoque deux reproches faites à son œuvre : elle est « laborieuse » et « artificielle »[2]. L'adjectif « laborieux » n'a cependant rien de dégradant pour Simon (ni d'ailleurs celui d' « artificielle ») : le travail de l'écrivain est pour lui justement un labeur, un travail qui a une valeur dans l'acceptation marxiste du terme, puisqu'il s'agit de faits matériels et concrets. La figure du poète romantique inspiré est une illusion ; l'art se construit laborieusement[3]. A partir d'images et de souvenirs (comme le souvenir du colonel abattu lors de l'invasion allemande, celui de la mère malade, ou encore celui de la recherche de la tombe du père, mort dans la première guerre mondiale) ou de matériaux concrets (les cartes postales dans Histoire ou les documents donnant vie aux Géorgiques), d'autres images viennent naturellement, nous explique Simon s'agglutiner aux images initiales et si par nécessité une deuxième série d'images s'agglutinent aux premières, c'est que ces nouvelles images sont, selon Simon, exigées par la syntaxe, la morphologie des mots ou l'aspect phonétique de la langue[4]. Les textes de Simon sont ainsi structurés par un tissu d'analogies (qui peuvent ne jamais s'arrêter), allant d'un plan de signification à un autre grâce aux multiples significations d'un mot, et la langue dérobe ainsi à l'écrivain la maîtrise de ses mots. Finalement, l'écrivain épuise tous les chemins du possible. Comme le dit Simon, il «progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart »[5]. Il est le chercheur inassouvi qui va jusqu'au bout. Car un autre élément structurant de l'œuvre simonienne est l'énigme, le désir de comprendre, de savoir. Nous pouvons prendre à titre d'exemple l'énigme qui entoure la mort de Reixach dans *La Route des Flandres* : s'agissait-il d'un attentat, ou s'était-il suicidé ? Et s'il s'était suicidé, pourquoi l'avait-il fait ? Tout le roman est construit autour de

[1] Ibid., pp. 64-65.
[2] Claude Simon, "Discours à Stockholm", Paris : Minuit, 1986, pp. 11-12.
[3] Ibid., p. 13. Le "plan de montage" de La Route des Flandres est à cet égard exemplaire : Lors de l'écriture de ce livre, Simon accordait différentes couleurs aux personnages et aux événements. Ainsi, il équilibrait la structure du texte en "peignait", en ajoutant un peu de noir (la couleur de la guerre), bleu (la couleur du protagoniste Georges), ou rose (la couleur du personnage Corinne)là où ces couleurs se faisait rares.
[4] Claude Simon, "Orion aveugle". Genève, éd. D'Art Albert Skira, « Les sentiers de la création », 1970.
[5] Claude Simon, Discours de Stockholm", Minuits, 1986, p. 31.

cette interrogation, des questions comme « comment savoir ? » et « comment appeler cela ?» reviennent sans cesse dans le texte. Mais, lorsqu'il faut examiner tous les chemins du possible, comment faire pour terminer le récit ? Dans son *Discours à Stockholm*, Simon parle de « l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable », comme nous allons le voir, le voyageur Simon ne s'épuise cependant pas facilement. Le roman simonien ne présente aucun dénouement. On ne peut pas parler de clôture, ni d'aboutissement (côté terminologie, la notion d'explicit, quoique un peu technique et apparemment désuète, semble être la plus appropriée : même si l'intrigue du livre n'est pas « déroulée », le livre physique est venu à sa fin : explicitus est liber

Dans la préface à "Orion aveugle", Simon constate qu'"il peut même arriver qu'à la « fin » on se retrouve au même endroit qu'au « commencement »", ce qui est le cas dans "La Route des Flandres", où la scène du début (celle du mort de Reixach) revient à la fin du récit. De la même façon, "La Bataille de Pharsale" se termine avec la scène où le personnage principal O. écrit la première ligne du livre. Nous avons donc l'impression d'être face à une sorte de structure circulaire, mais en même temps nous pressentons que les livres ne se referment pas pour autant sur eux-mêmes : Simon semble plutôt nous inciter à de nouvelles lectures (de nouvelles explorations) de cet espace inépuisable. Car dans "La Bataille de Pharsale", la fin renvoie non seulement au début, mais aussi à la création artistique. Ceci est également le cas dans "L'Acacia" et "Le Jardin des plantes" : Dans "L'Acacia", la dernière scène est le « commencement » de l'écriture (l'explicit de "L'Acacia" est en effet l'incipit d'"Histoire"), tandis que la fin du "Jardin des plantes" décrit une tentative de scénario de film (des scènes où l'auteur tente de représenter ce qu'il a vécu lors de l'invasion allemande) et donc une autre façon possible de présenter la même histoire. Par ce procédé, Simon met en place une sorte de structure spiraloïde, infinie : à la dernière page du roman, l'auteur nous invite à le relire (ou le revoir), et aussi à lire et à relire tous ses autres romans, ainsi que les textes de l'espace intertextuel. Finalement, l'explicit d'"Histoire" nous montre la mère du narrateur (en voyage de noces) en train d'écrire une carte postale, et le dernier mot désigne le narrateur dans son état foetal. Cette fois, la référence est faite non seulement à l'écriture (celle de la mère) et à la création (de texte, de vie), mais au créateur même dans sa genèse, en devenir.

Que veut Simon ? Quel est son projet ? Quelle est son attitude face à ce que l'on appelle depuis quelques années par un terme bien indécis « écriture de soi » ? Le sentiment de ne pas pouvoir clore ses récits et d'être contraint à chercher sans cesse est une expérience bien connue des autobiographes dévoués (selon Blanchot, c'était le cas pour Rousseau[1]: une fois le projet autobiographique entamé, on ne peut plus s'arrêter d'écrire sa vie). Dans un entretien avec Aliette Armel, Simon constate que "depuis "L'Herbe" tous ses romans sont à base de son vécu", avant d'ajouter "plus ou moins romancé"[2]. Car Simon n'est pas dupe ; il sait qu'il est impossible de réaliser le projet rousseauien de « tout dire » (Simon, lui, ne se présentera pas son livre à la main le jour du jugement dernier[3]), et ce n'est pas vraiment là son projet. Plutôt que d'un projet autobiographique tout court, Lucien Dällenbach préfère parler d'un projet « auto- et allobiographique » (la biographie de soi et de l'autre, c'est-à-dire, chez Simon, de la famille), et il précise : "(…) l'autobiographie ne (peut) s'écrire que par la figure interposée de l'autre (du double)"[4] (ce double essentiel pour le roman familial déjà évoqué). D'un autre côté, comme l'a remarqué Gérard Roubichou, « la graphie l'emporte sur la bio »[5] dans l'œuvre simonienne, et il convient peut-être mieux de parler d'un projet d'écriture plutôt que d'un projet biographique (que celui-ci soit auto- ou allo-). Simon semble cependant opter pour une attitude intermédiaire : l'écriture est une symbiose entre « le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en (lui) » et « la langue, les mots (qu'il va) chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés (…) »[6]. Selon Simon, on écrit ce qui se produit au cours du travail de l'écriture – dans la rencontre entre écriture et souvenirs. Dans un passage du "Jardin des plantes", il ironise ouvertement sur les théories dogmatiques d'un certain Jean Ricardou, qui ne veut pas entendre parler de référents en ce qui concerne la littérature[7], mais en même temps, il refuse de se livrer entièrement (il n'y a pas de pacte autobiographique à proprement parler chez Simon), et il regrette de l'avoir fait de façon trop ouverte dans "La Corde raide". Simon ne suit donc ni les dogmes de Jean

---

[1] Maurice Blanchot, "Le livre à venir". Paris : Gallimard, 1986, pp. 63-65.
[2] Entretien avec Armel Aliette, " Le passé recomposé", Magazine littéraire, no. 275, mars 1990.
[3] "Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus." (Jean-Jacques Rousseau, "Œuvres complètes", tome I. Paris : Pléiade, 1959, p. 7.
[4] Lucien Dällenbach,
[5] Gérard Roubichou, "La mémoire, l'écriture et le roman : Réflexions sur la production romanesque de Claude Simon". Paris : Nizet, 1995, p. 100.
[6] Claude Simon, "Discours de Stockholm", Paris : Minuit, 1986, p. 25.
[7] Claude Simon, "Le Jardin des plantes". Paris : Minuit, 1997, pp. 355-358.

Ricardou, ni ceux de Philippe Lejeune, qui dans "Le Pacte autobiographique" chasse de la cité des autobiographes tout auteur qui ne se dévoile pas complètement[1].

De façon plus générale, nous pouvons nous demander s'il est possible de nos jours de parler d'autobiographie parfaite (telle que la rêvait Lejeune) : nous n'ignorons plus qu'une partie de notre « moi » nous est inaccessible, et que le langage ne reflète pas le monde. Encore une fois, Simon n'est pas dupe : même lorsqu'il affirme que « la réalité dépasse la fiction »[2], il n'oublie pas que « fiction » vient du latin impérial *fictio*, qui signifie « action de façonner, action de feindre » ou « création ». Et quoi de plus façonné, quoi de plus fabriqué, quoi de plus feint que le résultat du travail méticuleux de l'auteur-bricoleur Claude Simon ?

---

[1] "L'autobiographie (…) ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien", Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique". Paris : Seuil, coll. "Points Essais", 1975, p. 25.

[2] "(…) j'ai fini par comprendre (ou sentir) que « la réalité dépasse la fiction »"Entretient avec Armel Aliette. (déjà cité).

CONCLUSION

Il s'avère à l'issue de ce travail que l'originalité esthétique du Nouveau Roman n'est pas généralisable puisque l'abandon des éléments traditionnels de l'écriture romanesque est prôné, qu'il s'agisse de la conception du personnage hérité du récit balzacien, de la notion d'intrigue, ou encore du principe de l'omniscience de l'auteur démiurge. De manière générale, les auteurs du Nouveau Roman (Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Jean Ricardou) se retrouvent dans une même critique du réalisme littéraire. De fait, avec le Nouveau Roman, la littérature entre dans « l'ère du soupçon » - selon le titre d'un essai de Sarraute publié en 1956-, ce qui a pour principale conséquence la remise en question de la nécessité du vraisemblable, d'où le rejet de la description et le refus de ce que Barthe appelle l' « effet de réel ». Cette critique de l'hégémonie du vraisemblable, inscrite dans la lignée des recherches littéraires de Joyce, se double d'une attention toute particulière portée non pas à l'intrigue en tant que telle mais à l' « auteur » que constitue l'écriture elle-même. "Le voyageur de la Modification" de Butor n'est pas un héros décrit à la troisième personne, mais un personnage auquel on s'adresse directement. De même, la narration impersonnelle de "la Jalousie" permet à Robbe-Grillet d'évoquer la présence d'objets, rendus à leur nature énigmatique sans qu'aucun regard humain ne vienne leur conférer un statut particulier. Dans "le Planétarium", de Nathalie Sarraute, des scènes identiques sont présentées du point de vue des différents personnages, dont les pensées et les paroles sont retranscrites dans une prose à la fois continue et hachée qui rend compte de ces mouvements presque imperceptibles qui nous habitent. Quant à l'œuvre de Claude Simon, elle tente de restituer, en de longues phrases entrecoupées de parenthèses et d'incises, les difficultés de la conscience à percevoir le monde extérieur, à se représenter le temps, vague durée dans laquelle passé et présent se mêlent indistinctement, ce qui fait que le texte n'est pas facile à lire, il suppose que le lecteur soit actif, de plus les parenthèses et l' (insertion de propositions incises (« pensa-t-il ») viennent interrompre le rythme de lecture et donne aussi de la vraisemblance à ce récit qui est un récit de souvenirs. En effet, comme dans la vie, où le souvenir est imprécis et se reconstitue peu à peu au fur et à mesure de la conception.

A la différence des grands romans flaubertiens ou balzaciens, il n'y a pas de « héros » à proprement parler.

Ni dans le titre, ni dans le corps de texte, aucun personnage humain ne s'impose. Le texte ne parle que d'un cheval, cela correspond bien au mouvement

contemporain du Nouveau Roman auquel Claude Simon est rattaché, de récuser les acquis et les codes du roman traditionnel : plus d'histoire linéaire, plus de personnage principal.

Cette absence de héros humain veut aussi signifier que la guerre déshumanise le monde, empêche les hommes d'exister, contrairement à ce que faisaient croire les récits épiques qui ont perduré jusqu'au début du 17ème siècle.

On a l'impression que dans ce texte, qui se corrige, se rature, se reprend, se précise au fur et à mesure de l'écriture, désacralise le narrateur du Nouveau Roman, contrairement au narrateur flaubertien ne sait pas où il va et semble découvrir son propre texte en même temps que le lecteur.

Le titre assume donc les mêmes fonctions qu'on retrouve dans le Nouveau Roman. Le titre reproduit les catégories romanesques susceptibles d'augmenter la lisibilité du texte. La mise en place de ces catégories étant faite, l'incipit développe des constructions métalinguistiques qui exhibent les mécanismes d'écriture et de lecture en les posant comme objets de réflexion à travers des métadiscours réflexifs.

Le lecteur interpellé est non seulement instance sémiotique, mais aussi image d'une réalité sociale que le texte inscrit dans sa structure à travers des références à ce que Claude Duchet appelle le "hors-texte". Ce mode d'interpellation se trouve déjà codifié par la rhétorique classique sous le nom de *captatio benevolentiae* ; procédé qui vise la bienveillance du destinataire par divers procédés de séduction. Les procédés de séduction font partie des fonctions de l'incipit.

L'analyse de ces fonctions nous a permis de comprendre comment Claude Simon les utilise

Nous avons pu analyser quatre fonctions de l'incipit : codifiante, informative, séductive et dramatique.

La fonction codifiante de l'incipit se fait chez l'auteur de manière indirecte par la mise en scène des codes narratifs du roman étudié. Cette codification s'opère soit par des références intertextuelles qui situent l'œuvre de Claude Simon par rapport à d'autres textes, soit par un mutisme architextuel dont le but est de transgresser les frontières des genres.

La fonction informative permet la mise en place des personnages, de l'espace et du temps car le roman, à son début propose une nomination systématique des objets, personnes, localités, temporalités qu'il s'apprête à mettre en jeu. Il se fournit à lui même ainsi ses données. Ces trois catégories fonctionnent par interférences

puisqu'elles assurent, de manière complémentaire, la lisibilité du roman étudié. Les personnages sont désignés par des étiquettes qui disséminent les premières unités signifiantes dans l'incipit. Ils participent en outre à la construction de l'espace et à son axiologie. Ainsi le lieu se construit comme une valeur qui répond aux préoccupations idéologiques de l'hauteur. La valeur symbolique du temps organise la sémantique de l'œuvre étudiée et participe à la structuration de l'univers narré. Cependant, l'incipit est caractérisé par une rétention informative qui augmente le désir de lecture chez le destinataire.

La rétention informative est liée à la fonction séductive des romans.

En effet, cette séduction repose sur l'énigme et l'imprévisibilité que le texte met en place dès son incipit. Cette technique participe à la production de l'intérêt romanesque car le lecteur se pose des questions face au manque informatif du texte et partant, avance dans la lecture pour combler ce manque initial. Néanmoins, la fonction séductive est en relation étroite avec une autre fonction dite dramatique.

Cette dernière fonction permet soit une entrée immédiate (incipit *in medias res*) dans l'histoire narrée, soit une entrée différée (incipit *post res*).

Le texte, en mettant en scène une histoire déjà en cours, pousse le lecteur à s'interroger sur les éléments mis en place dans l'incipit puisque ils semblent émerger. En revanche, quand le commencement de l'histoire est différé, le texte dissémine un minimum d'informations dans l'incipit pour que le lecteur se familiarise progressivement avec l'histoire qu'il s'apprête à lire.

L'articulation entre l'incipit et la clausule produit ainsi un effet de cadre qui garantit la cohérence compositionnelle de l'œuvre. Cette cohérence reste maintenue jusqu'à la fin du roman où des signaux sont produits pour annoncer l'épuisement des possibles narratifs. Les annonces préparent l'approche de la clausule proprement dite pour que le lecteur se détache progressivement de l'univers fictionnel qu'il lit.

En conclusion on fera remarquer que les « mouches » ouvrent "La route des Flandres", (« Puis les mouches arrivèrent ») et que la pourriture le clôture (« faible exhalaison de pourriture »). Les mouches s'accumulent donc dans ce texte, de même que le sang qui couvre au sens littéral le cheval et le sol et au sens figuré qui couvre le texte. Parce que la guerre, et le souvenir fonctionnent comme cela aussi, ce qui fait l'originalité de l'écriture et du style de Claude Simon, et quoi de plus façonné, quoi de plus fabriqué, quoi de plus feint que le résultat du travail méticuleux de l'auteur-bricoleur Claude Simon ?

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

Etude de l'incipit et de la clausule dans l'œuvre romanesque de Claude Simon "La Route des Flandres"

CLAUDE SIMON,

- "La Route des Flandres", éd. De Minuits, coll. "Double", 1997.

1. ETUDE SUR LES CONCEPTS DE DEBUT ET DE FIN

ARAGON (Louis),

- "*Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*", Genève, Skira, 1969.

BARTHES (Roland),

- "Par où commencer?", in *Poétique* n°1, 1970, pp. 3-9.

BEGUIN (Edouard),

- "Les Incipit ou les mots de la fin, in *Europe* n°718-718, janvier-février 1989, pp. 81-89.

CORNILLE (Jean-Louis),

- "Blanc, semblant et vraisemblance. Sur l'incipit de *L'Etranger*", in *Littérature* n°23, 1976, pp. 49-55.

DE BIASI (Pierre- Marc),

- "Les points stratégiques du texte", in *Grand atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 26-28.

DEL LUNGO (Andrea),

- "Pour une poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, avril 1993, pp. 131-152.

DUBOIS (Jacques),

- "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", in *Poétique* n°16, 1973, pp. 491-498.
- "Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'incipit du *Nabab*" in *Etudes littéraires*, vol. 4, n°3, P.U. Laval, déc. 1971, pp. 297-310.

DUCHET (Claude),

- "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14.

- "Idéologie de la mise en texte", in *La Pensée* n°215, octobre 1980, pp. 95-108.

DUCHET (Claude) et al.,

- "*Genèses des fins*", PUV, Saint-Denis, 1996.

FALCONER (Graham),

- "L'entrée en matière chez Balzac: prolégomènes à une étude sociocritique", in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, pp. 129-150.

GREIMAS (Algirdas-Julien) et COURTES (Joseph),

- "Clôture", in *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livres, 1993 (pour la première édition : 1979).

HAMON (Philippe),

- "Clausules", in *Poétique* n°24, 1975, pp. 495-526.

- "Texte littéraire et métalangage", in *Poétique* n°31, 1977, pp. 261-284.

- "Echos et reflets. L'ébauche de *La Bête humaine* de Zola" in *Poétique* n°109, 1997, pp. 3-16.

JEAN (Raymond),

- "Ouvertures, phrases-seuils", in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.

KOTIN-MORTIMER (Armine),

- *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

LARROUX (Guy),

- "Mise en cadre et clausularité", in *Poétique* n°98, avril 1994, pp. 247-253.

- *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

LOTMAN (Iouri),

- "La signification modélisante des concepts de "fin" et de "début" dans les textes artistiques", in *Travaux sur le système des signes*, (Textes de l'école de Tartu réunis par Iouri Lotman et Boris Uspenski), Bruxelles, Ed. Complexes, 1976, pp. 197-202.

MORIER (Henri),

- *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989 (pour la première édition : 1961).

2. ARTICLES ET OUVRAGES GENERAUX

2.1- ARTICLES

DÄLLENBACH (Lucien),

- "Réflexivité et lecture", in *Revue des sciences humaines*, tome XLIX-n° 177, janvier-mars, 1980.

DE BIASI (Pierre-Marc),

- "Flaubert et la poétique du non-finito", in *Le Manuscrit inachevé. Ecriture, création, communication*, Textes réunis et publiés par Louis Hay, Paris, Ed. CNRS, 1986.

DUBOIS (Jacques),

- "Code, texte, métatexte", in *Littérature* n°12, déc. 1973.

DUCHET (Claude),

- "Eléments de titrologie romanesque", in *Littérature* n°12, déc. 1973.

HAMON (Philippe),

- "Qu'est-ce qu'une description?", in *Poétique* n°12, 1972.
- "Un discours contraint", in *Poétique* n°16, 1973.
- "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977.
- **"L'Epidictique : au carrefour de la textualité et de la socialité", in *Discours*** *social/Social discourse*, vol. 7 : 3-4, été-automne 1995

HOEK (Léo Huib),

- "Description d'un archonte : préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman", in *Nouveau Roman hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, t. 1, Paris, U.G.E., 1972.

2.2- OUVRAGES

BARTHES (Roland),

- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1954.
- *S/Z*, Paris, Seuil (Points), 1976.

BRETON (André),

- *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

ECO (Umberto),

- *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

- *Lector in fabula*, Paris, Grasset (Figures), 1985.

-*Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

- *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F. (Formes sémiotiques), 1996.

GRACQ (Julien),

- *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

GREIMAS (Algirdas-Julien),

- *Maupassant : La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

GRIVEL (Charles),

- *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973.

HAMON (Philippe),

- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

- *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette Livres, 1996.

LOTMAN (Iouri),

- *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973.

TODOROV (Tzvetan),

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

- *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982.

3. AUTRES TEXTES LITTERAIRES CITES

BECKETT (Samuel),

- *Fin de partie*, Paris, Ed. Minuit, 1956.

CAMUS (Albert),

- *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1989 (pour la première édition : 1942).

DIDEROT (Denis),

- *Ceci n'est pas un conte*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962.

FLAUBERT (Gustave),

- *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1945.

PROUST (Marcel),- *Du Côté de chez Swann*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1987